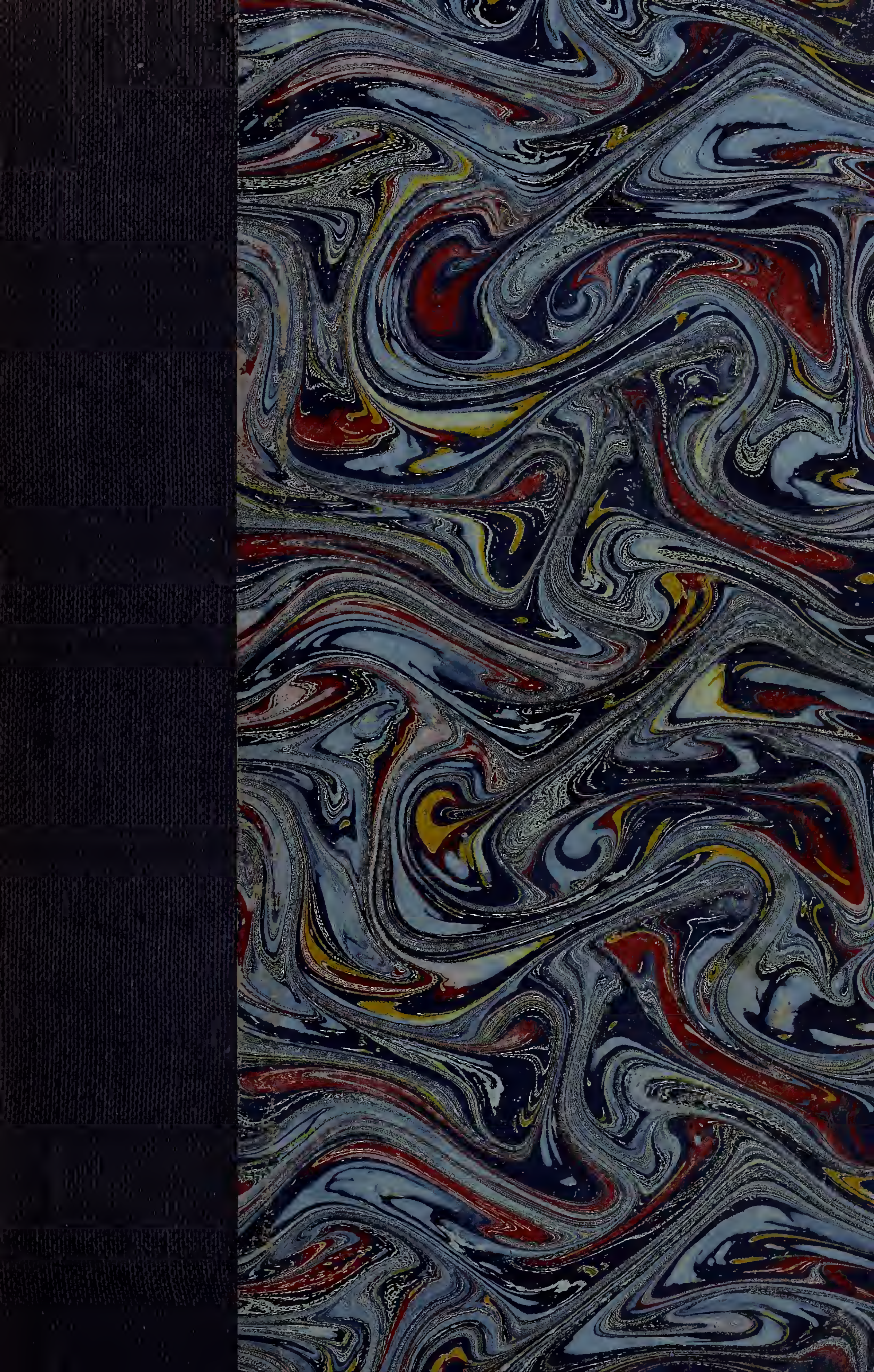


LES

ARCHITECTES

PAR LEURS ŒUVRES

CORBEIL. — IMPRIMERIE ÉD. CRÉTÉ.

ÉLIE BRAULT

LES ARCHITECTES PAR LEURS ŒUVRES

Ouvrage rédigé sur les manuscrits

de feu Al. DU BOIS (de l'École polytechnique)

ARCHITECTE DU GOUVERNEMENT.

I

L'ANTIQUITÉ
LE MOYEN-AGE
LA RENAISSANCE ITALIENNE

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

Alexandre du Bois, notre regretté collaborateur, avait eu la pensée de réunir, en un recueil, les biographies des artistes du monde entier connus par quelque œuvre architecturale.

Lourde tâche que la mort ne lui a point permis d'accomplir!

Obéissant à un sentiment de reconnaissance, nous avons revisé et complété les matériaux déjà rassemblés; nous en avons recueilli de nouveaux, puis nous nous sommes mis au travail.

Mais d'abord, pour rester fidèle à notre titre : LES ARCHITECTES PAR LEURS ŒUVRES, *nous avons dû, à notre grand regret, éliminer un très grand nombre de savants artistes et d'archéologues auxquels leurs écrits sur l'architecture ont fait une renommée justement acquise, mais qui n'avaient, d'ailleurs, produit aucune œuvre architecturale; ensuite, dans l'intérêt même de l'ouvrage que nous publions, nous avons modifié le plan de notre collaborateur.*

Nous avons substitué à la forme du dictionnaire consulté seulement, à l'occasion, par ceux de la profession, la forme d'une Histoire abrégée de l'Architecture, par pays et par siècle, présentant, autant qu'il nous a été possible de le faire, les biographies des auteurs d'édifices, d'après les documents les plus sérieux et les plus récents.

Ainsi, notre œuvre sera, je l'espère, à la portée de tous ceux qui s'intéressent à l'art, dans la plus noble de ses manifestations peut-être, l'architecture, et nous aurons atteint notre but si la lecture des trois volumes auxquels nous avons consacré notre peine et nos veilles a pu faire connaître l'ouvrier à ceux qui avaient admiré l'œuvre.

Nous avons complété par des portraits nos notices biographiques, ne reculant ni devant la dépense, ni devant les obstacles.

Planches dessinées d'après des statues, des bustes, des médaillons, des pierres tombales ou reproductions de portraits faits par les peintres et les graveurs contemporains des architectes dont nous retraçons la vie, nos illustrations offriront un caractère de vérité qu'on chercherait vainement dans une autre publication.

Si nous avons, en grande partie, puisé nos renseignements dans les ouvrages dont nous donnons la liste ci-après, nous en devons aussi un certain nombre à MM. les architectes, nos contemporains et à la bienveillance de quelques correspondants étrangers. A tous, nous adressons ici nos remerciements et l'expression de notre reconnaissance.

Un index, par ordre alphabétique, termine chaque volume.

E. BRAULT.

LISTE DES OUVRAGES CONSULTÉS

Le comte de Clarac............	*Catalogue des artistes de l'antiquité.*
Auvray et B. de la Chavignerie.	*Dictionnaire des artistes.*
L'abbé de Fontenay...........	*Dictionnaire des artistes.*
Dezobry et Bachelet...........	*Dictionnaire des lettres, beaux-arts,* etc.
Félibien.......................	*Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes.*
Guyot de Fère.................	*Annuaire statistique des artistes français.*
Quatremère de Quincy..........	*Recueil de notices historiques.*
Ad. Berty...d.................	*Les Grands Architectes français de la Renaissance.*
Dargenville...................	*Vies des fameux architectes depuis la Renaissance.*
Lance.........................	*Dictionnaire des architectes français.*
Dussieux......................	*Artistes français à l'étranger.*
Ch. Bauchal...................	*Nouveau dictionnaire biographique et critique des artistes français.*
Dr Gustave Le Bon.............	*La Civilisation des Arabes.*
Planat (directeur)............	*Encyclopédie de l'architecture et de la construction.*
Féret.........................	*Statistique du département de la Gironde.*
F. Gailhabaud.................	*Monuments anciens et modernes.*
Viollet-le-Duc................	*Histoire raisonnée de l'architecture,* etc.
Paul Sédille..................	*L'Architecture moderne en Angleterre.*
Pugin et Britton..............	*Public Buildings of London.*
Architectural pub. Society.....	*The Dictionnary of architecture.*
Th. Hope......................	*Histoire de l'architecture* (Traduction de Baron).
The Builder...................	*Journal* (anglais) *du bâtiment.*
Milizia.......................	*Memorie degli architetti antichi e moderne.*
Vasari Giorgio................	*Vies des peintres, sculpteurs et architectes* (Traduction Leclanché).

GIOVANNI BAGLIONE ROMANO...... *Le vite de pittori, scultori e architetti.*

M. MARTELLI.................... *Serie degli nomini e piu illustri nella pittura, scoltura e architettura.*

DA LIONE PASCOLI.............. *Vite de pittori, scultori ed architetti perugini.*

C. G. RATTI.................... *Vite de pittori, scultori ed architetti genovesi di Rafaele soprani.*

M. R. P. PELLEGRINO ANTONIO et ORLANDI DE BOLOGNE.......... *Abecedario pittorico.*

D. JUAN AGUSTIN CÉAN BERMUDEZ. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España.*

LE COMTE A. RACZINSKI.......... *Dictionnaire historico-artistique du Portugal.*

WIEBEKING...................... *Architecture civile.*

G. K. NAGLER................... *Kunstler-Lexicon.*

LUBKE.......................... *Geschichte der deutschen Renaissance.*

DIE ZEITSCHRIFT FUR BAUWESEN... *Journal* (allemand) *du bâtiment.*

J. IMMERZÉEL................... *De levens en werken der hollamdsche en wlaamsche kuntschilders, beeldhouwers, graveurs, en bouwmesters.*


Dessiné d'après un Hermès du Musée du Vatican, et Gravé par Ambroise Tardieu

PÉRICLÈS

CHAPITRE PREMIER

Les origines de l'architecture. — La pierre sacrée. — Monuments mégalithiques, menhirs, dolmens et cromlec'hs. — Tombeaux, allées couvertes, tumuli, kourgasses, chullpas, mounds. — Inscriptions hiératiques des monuments mégalithiques. — Les habitations primitives de l'homme.

L'homme intelligent mis en face de ces énormes blocs de pierres brutes isolés, groupés ou assemblés qu'il rencontre encore en France, en Angleterre, en Afrique, en Amérique, partout enfin, comprend sur-le-champ que la main de l'homme les a élevés dans un but déterminé, toujours défini. Ils ont traversé les âges, monuments pour ainsi dire indestructibles, et l'archéologue retrouve en eux les origines de l'art monumental mille fois modifié dans ses formes, sous l'influence des civilisations qui se sont succédé, comme les fossiles permettent au naturaliste de reconstituer les espèces disparues depuis des milliers d'années de la surface du globe.

Nous ajoutons que c'est sans crainte d'erreur qu'on a pu étudier ces origines dans les rares vestiges épargnés par le temps; car si nos ancêtres ont obéi à la coutume de transmettre de bouche seulement la tradition sacrée, les témoignages écrits des premiers lévites juifs ont jeté sur la destination des monuments mégalithiques une lumière suffisante pour éclairer tous les doutes.

Et qu'on ne s'étonne pas de nous voir, après d'autres d'ailleurs, chercher dans les traditions du peuple juif le mot des énigmes qui nous sont posées par ces sphinx informes... Si nous sommes allés au delà des civilisations assyrienne, égyptienne, hindoue, grecque et romaine dont les productions supérieures au point de vue de l'art nous servent encore aujourd'hui de modèles, c'est qu'au delà seulement de ces civilisations, nous

avons la chance de trouver dans des documents d'une antiquité comme d'une authenticité incontestables, le sens religieux ou politique de chacun des éléments de l'art monumental à ses origines.

A ceux qui contesteraient le lien évident, selon nous, entre les origines des pierres hébraïques et des pierres celtiques, la réponse est facile à faire.

Toutes les races ayant émigré du berceau primitif du genre humain, en possession de la tradition sacrée, l'une, la race juive, se fixa sur les hauts plateaux du pays de Chanaan, comme les autres se dispersèrent à l'Orient ou à l'Occident du monde connu; seulement tandis que les Assyriens, les Égyptiens, etc., abandonnaient cette tradition au fur et à mesure qu'ils étaient envahis par la civilisation, les nomades établis dans la Germanie, la Gaule, la Grande-Bretagne, etc., respectaient les lois aussi religieusement qu'en Orient le faisait le peuple hébreu, et il a fallu toute la puissance du christianisme confondant dans une même proscription les idoles du paganisme et les pierres sacrées des druides, par exemple, pour déraciner du cœur de nos ancêtres le culte auquel ils étaient restés fidèles, malgré la conquête romaine et les persécutions des vainqueurs.

L'*Exode*, le *Lévitique*, le *Deutéronome* et les autres livres sacrés des Hébreux n'ont fait que renouveler et assurer la conservation par l'écriture des préceptes d'une tradition bien antérieure à Moïse; car, à chaque page de ces livres, se manifeste la préoccupation du législateur de soustraire le peuple élu aux entraînements qu'avaient déjà subis de son temps les peuples voisins de la Judée :

« Vous ne ferez point d'images taillées ni aucune figure de tout ce qui est en haut dans le ciel, et en bas sur la terre, ni de tout ce qui est dans les eaux sous la terre. » (*Exode*, chap. XX.)

« Gardez-vous bien de vous tourner vers les idoles, et ne vous faites point de dieux jetés en fonte. » (*Lévitique*, chap. XIX.)

« Souvenez-vous que vous n'avez vu ni figure ni ressemblance au jour que le Seigneur vous parla à Horeb, du milieu du feu, de peur qu'étant séduits vous ne fassiez quelque image de sculpture, quelque figure d'homme ou de femme. » (*Deutéronome*, chap. IV.)

« Vous ne ferez point d'images de sculpture ni de figures de

tout ce qui est en haut dans le ciel ni en bas sur la terre ou qui vit sous terre dans les eaux. » (*Deutéronome*, chap. v).

Voilà pour les prohibitions de la loi hébraïque dont nous pourrions multiplier les exemples. Voyons si, dans les formes du culte qu'elle impose à ses fidèles, nous allons rencontrer les origines manifestes des monuments mégalithiqnes.

« Que si vous me faites un autel de pierre, dit Jéhovah, vous ne le bâtirez point de pierres taillées : car il sera souillé si vous employez le ciseau. » (*Exode*, chap. xx.)

« Lors donc que vous aurez passé le Jourdain vous élèverez *ces pierres* sur le mont Hébal selon que je vous l'ordonne aujourd'hui et vous les enduirez de chaux. Vous dresserez là aussi au Seigneur votre Dieu *un autel de pierres* que le fer n'aura point touchées, de *pierres brutes* et *non polies* et vous offrirez sur *cet autel* des holocaustes au Seigneur votre Dieu. » (*Deutéronome*, chap. xxvii.)

Et ce n'est pas seulement l'autel, le temple dont la forme a été ainsi déterminée par la prévoyance du législateur inconnu auquel se référait Moïse. Après l'histoire écrite du dolmen et du menhir nous trouvons dans les livres sacrés des Hébreux, celle du cromlec'h et de l'alignement.

« Allez au milieu du Jourdain devant l'arche du Seigneur », dit Josué (*Josué*, chap. iv), « et que chacun de vous emporte de là *une pierre* sur ses épaules, selon le nombre des enfants d'Israël afin qu'elles servent de *signes* et de *monuments* parmi vous, et à l'avenir quand vos enfants vous demanderont : « Que veulent « dire ces pierres? » Vous leur répondrez : « Les eaux du Jourdain se sont séchées devant l'arche de l'alliance du Seigneur lorsqu'elle passait au travers de ce fleuve; c'est pourquoi *ces pierres ont été mises en ce lieu* pour servir aux enfants d'Israël d'un *monument éternel.* »

Et plus loin :

« Josué mit aussi *douze pierres au milieu du Jourdain*... et elles y sont demeurées jusqu'aujourd'hui. »

Et enfin :

« Josué mit aussi à Galgala (où les Hébreux avaient campé après la traversée du fleuve) les *douze pierres* qui avaient été prises du fond du Jourdain. »

Il nous sera aussi facile de déterminer, à l'aide des livres

sacrés des Hébreux, un des sens de la pierre isolée ; c'est la narration de la vision de Jacob qui nous l'apprend :

« ... Se levant donc au matin il prit *la pierre qu'il avait mise sous sa tête, la dressa en monument* et versa de l'huile dessus et il ajouta : « Cette pierre que j'ai dressée comme un monument « s'appellera la maison de Dieu, etc. » (*Genèse*, chap. XXVIII).

Dans le cas rappelé ci-dessus la *pierre levée* a un caractère essentiellement religieux ; mais elle n'a pas que celui-là. Lorsque Laban consent à faire alliance avec Jacob, c'est une *pierre levée* qui sert de témoignage à cette alliance. A cette première destination, Laban ajoute même celle de frontière lorsqu'il dit :

« Que ce tumulus et cette pierre nous soient en témoignage, si je passe au delà, allant vers toi ou que toi tu passes au delà, méditant quelque mal contre moi. » (*Genèse*, chap. XXXI.)

Des pierres brutes qui ne pouvaient tenter la cupidité et dont le déplacement ou la destruction auraient coûté autant de peine que leur érection, tels furent les *monuments* élevés par la main de l'homme, aussi loin que nous pouvons pénétrer dans son histoire. Autels, temples, témoignages matériels de grands faits politiques ou militaires, bornes frontières, étaient formés de blocs tirés du rocher brut et isolés, assemblés ou disposés d'une certaine façon, toujours la même et strictement conforme aux lois de la tradition sacrée.

Si nous ajoutons que Josué (chap. XXIV) choisit une enceinte de chênes pour y dresser une pierre en souvenir du premier sacrifice célébré par Abraham sur la terre de Chanaan (lesquels arbres existaient encore ainsi que la pierre, à en croire le récit d'Eusèbe, au temps de Constantin), nous aurons achevé de démontrer que nos ancêtres, en érigeant leurs menhirs, leurs dolmens et leurs cromlec'hs au milieu des forêts de chênes de la Gaule, de la Germanie, de l'Écosse et de la Scandinavie, étaient restés, en cela comme en tout le reste, fidèles à la tradition sacrée.

Nous aurons encore, en parlant du tumulus, à invoquer les témoignages écrits des législateurs hébreux ; disons quelques mots des monuments mégalithiques dont les noms ont été prononcés au cours de cette très incomplète exposition.

Les expressions en langue bretonne de *menhir* (pierre longue),

peulvan (pilier de pierre), *men-sao* (pierre droite) ou *ladère* (du celte *lac'h*, pierre plate sacrée et *derc'h*, droite) désignent la pierre brute isolée, plantée perpendiculairement dans le sol et le plus souvent sur sa pointe lorsqu'elle en a une.

Toutes les fois que le menhir présente l'un des caractères que nous avons indiqués de monument religieux, de souvenir ou de borne frontière, les fouilles faites au pied de la pierre n'ont amené aucune découverte.

Le *dolmen* (du celtique *men*, pierre, et *taol*, table, converti en *tôl*) *table du Diable* ou *table des Fées*, se compose de plusieurs pierres formant table supportées par d'autres pierres plantées dans le sol ; quelquefois même d'une pierre unique appuyée d'un bout sur une autre pierre placée de champ sur le sol.

Quand le dolmen se compose de trois pierres formant une table supportée à ses deux extrémités on l'appelle *trilithe* ou *lichaven* (des mots celtes *lec'h*, lieu, et *men* ou *ven*, pierre.)

Viennent enfin les dolmens formés d'une table et de trois côtés. Ce sont de véritables grottes rectangulaires ouvertes d'un bout (1). Dans d'autres, la table est supportée par des pierres levées dont le nombre varie de cinq à huit, quelquefois davantage (2).

Ces monuments varient de hauteur et de profondeur, mais sont presque toujours composés en forme d'autels sur lesquels évidemment les prêtres d'Odin comme ceux d'Ésus offraient leurs sacrifices ; quant aux cavités ou cuvettes qu'on y remarque parfois, elles ne peuvent être, selon nous, autre chose que des accidents naturels de la pierre.

Les *allées couvertes* ou *grottes aux fées* sont, à proprement parler, des dolmens de grande dimension, à cette différence près que quelques-unes présentent une pièce principale, parfois deux, séparées l'une de l'autre par des pierres plates également debout, à la suite d'un couloir plus ou moins long (3).

(1) Tel est le dolmen de Trie (Eure).

(2) Le dolmen de Locmariaker ou *table des Marchands*, dont la table est formée d'un bloc unique d'une longueur de $8^{m},70$ sur une largeur de 4 mètres et une épaisseur d'un mètre, est un des plus beaux exemples de ces dolmens complexes.

(3) Citons comme spécimen remarquable la *Roche aux Fées* de Bagneux, près Saumur, dont la largeur hors œuvre est de $4^{m},35$ et la longueur de $17^{m},50$. La pierre formant le fond du monument ayant une longueur de 7 mètres dépasse ainsi de beaucoup sa largeur.

Nous ne parlerons ni des *pierres percées* que les antiquaires anglais désignaient sous le nom de *stone hatched* (pierre hachée) parce que le travail de main d'homme dont elles portent la trace exclut toute supposition de consécration de ces monuments, ni des *rocking stone* (pierre branlante) dont les unes sont dues au hasard, les autres sont probablement des espèces de *pierres monales*, sans aucun caractère religieux ou politique et postérieures, sans doute, pour la plupart, à la conquête romaine.

Les *cromlec'hs* (lieux courbés) sont des enceintes limitées par des menhirs en nombre variable plantés en cercle au centre desquelles se trouve le plus souvent un menhir plus élevé que les autres. Tombeaux ou temples primitifs, ainsi que nous les désignerons plus tard, en parlant de l'architecture juive, les cromlec'hs sont en général peu nombreux.

Les *alignements*, au contraire, surtout en France, ont une importance considérable à raison précisément de laquelle ils sont parvenus presque intacts jusqu'à nous.

Qu'on se figure au milieu de la lande aride et nue un immense cimetière avec ses mille pierres sépulcrales éclairées par les pâles rayons de la lune et l'on aura une idée incomplète des *alignements druidiques*, qui, comme à Carnac, par exemple, ont couvert plusieurs kilomètres de terrain. Temple, tribunal suprême, forum où se discutaient les graves questions de paix, de guerre, d'alliance, chaque alignement était tout cela à la fois. Il est vrai que le menhir ou le dolmen, l'autel proprement dit, se trouvait toujours dehors, à quelque distance de l'alignement; mais certains archéologues ont donné pour raison de cette exclusion que la religion de nos ancêtres leur défendait de souiller leurs sanctuaires du sang des victimes immolées. C'est là une opinion qui a sa valeur, mais que nos recherches ne nous ont malheureusement pas permis d'appuyer d'un document émanant de la tradition écrite.

Par quels procédés les premiers hommes, dépourvus de machines et ne connaissant aucun de ces puissants leviers que la science nous procure aujourd'hui ont-ils pu mettre en place des masses aussi énormes que la plupart des menhirs et des tables de leurs dolmens?

Dans son ouvrage ayant pour titre : *Monuments anciens et*

modernes, M. Gailhabaud résout ce problème d'une façon au moins ingénieuse. Il suppose que le sol étant creusé à une certaine profondeur sous l'une des extrémités du menhir couché à terre, le bloc glissait dans cette cavité et qu'on le dressait ensuite, grâce à un mouvement de bascule que l'emploi d'une grande quantité de bras rendait peu difficile. Il explique également la pose des tables sur leurs supports, en supposant ceux-ci enterrés jusqu'à leur sommet sous un amoncellement de terres formant une pente sur laquelle on traînait les tables jusqu'à ce qu'elles fussent en place; cela fait, on déblayait les terres et le monument restait isolé (1).

Il nous reste à parler de la sépulture monumentale des premiers âges : du *tumulus* dont nous avons déjà prononcé le nom.

Un amas de terre ou de pierres sur les restes des morts était à l'origine le mode employé pour honorer leur mémoire. Or, la loi religieuse faisant un devoir à tout passant d'ajouter sa pierre à celles qui formaient le tumulus, on comprend qu'après fort peu de temps, il pouvait acquérir des dimensions considérables, monumentales. Et ce n'est point là une supposition : « Comme celui qui met une pierre sur le tumulus, dit le Proverbe de Salomon, ainsi fait celui qui rend honneur à l'insensé. » Du reste, le tumulus a été la sépulture primitive de tous les peuples. C'est un tumulus qu'Homère dépeint en décrivant le tombeau élevé par Achille à Patrocle; le tombeau de Ninus dont parle Diodore de Sicile n'était qu'un tumulus, et c'est encore un tumulus qui, sur le promontoire de Sigée, était appelé le *Tombeau d'Achille*.

Les tumuli druidiques (pour ne parler que de ceux-là) étaient uniquement composés de pierres amoncelées : d'où leur nom de *galgals* (en celte *gal*, petite pierre). Ils affectent des formes différentes, et sont tantôt absolument circulaires, tantôt allongés. Les tumuli géminés, très rares d'ailleurs, n'ont été rencontrés qu'en Angleterre.

Si l'on fait la section d'un tumulus, on voit comment nos ancêtres abritaient d'abord le corps ou le vase contenant les cendres après l'incinération.

Le procédé le plus simple consistait à placer les restes sous deux ou plusieurs blocs disposés en toit à double rampant. Tel

(1) Mode employé par les constructeurs du Tchoultry du palais de Madoureh, dans l'Hindoustan.

se présentait le tumulus d'Héronval, près Gisors (Eure); mais le plus souvent, on rencontre sous le monticule un véritable caveau sépulcral divisé parfois en plusieurs galeries. D'où on peut conclure qu'on s'est trouvé, dans ce cas, en présence d'un véritable tombeau de famille, supposition confirmée d'ailleurs par les nombreux ossements ou la multiplicité des urnes funèbres, des vases, des haches, des flèches, etc. (1).

Nous retrouvons les tumuli dans les *kourgasses* de la Petite-Russie et les *chullpas* du Pérou et de la Bolivie. Ces derniers sont d'énormes cônes de 6 à 10 mètres d'élévation, bâtis de terre et de paille hachée, avec une ouverture triangulaire sur l'un des côtés. Dans l'intérieur des chullpas, comme dans les caveaux des galgals on a rencontré, à côté d'ossements humains, les vases et ustensiles en usage chez les Indiens de ces temps lointains.

Les tumuli de l'Amérique du Nord ou *mounds* présentent toutes les formes; ils sont ronds, ovales, carrés, plus rarement polygonaux ou triangulaires. Leurs dimensions sont très différentes; on en voit qui n'ont de hauteur que quelques centimètres, d'autres qui ont 20 mètres. Leurs diamètres varient de 1 à 300 mètres. Ils sont érigés, les uns sur le sommet des collines, les autres dans des plaines et parfois placés symétriquement et renfermés dans deux enceintes. Ils étaient extrêmement nombreux dans toute la vallée du Mississipi et sur les côtes du Golfe du Mexique, depuis le Texas jusqu'à la Floride. On les trouvait aussi dans les vallées de la Susquehannah et du Wyoming, sur les rives du lac Ontario jusqu'au Saint-Laurent, dans la partie ouest de l'État de New-York, dans les États de Michigan, de Wisconsin, d'Iowa et de Nebraska. Fortifications, enceintes sacrées, temples, tombeaux, les mounds peuvent avoir été tout cela.

D'autres monuments, plus curieux, n'ont aucune relation avec les tumuli; ce sont ceux qui ont la forme d'animaux gigantesques : tel l'Alligator de Granville, dans l'Ohio, qui mesure une longueur de 80 mètres. Selon toute probabilité, c'étaient là des images symboliques et l'expression architecturale d'une religion qui nous est restée inconnue.

Mais on a découvert des sculptures et des inscriptions sur

(1) *Étude sur le Manné-Lud au Loemariaker*, par René Galles et le Dr Alphonse Mauricet. Vannes, 1864.



CALLIMAQUE

les pierres de certains caveaux de tumulus. Ce sont d'abord des haches sculptées en relief et des *celtæ* emmanchées gravées en creux; puis un fouillis de ciselures figurant des faisceaux arborescents, des serpents, des cercles ou des demi-cercles concentriques à l'infini, des médaillons couverts de signes dont il a été impossible de supposer même la signification. Ces étranges et grossières sculptures ne sont-elles que le produit incertain d'une imagination de sauvage? N'y devons-nous pas voir plutôt de véritables inscriptions hiératiques ayant eu un sens certain pour les initiés? Nous serions tenté de le croire, d'autant plus que les dessins dont nous nous occupons présentent une analogie incontestable avec les inscriptions hiéroglyphiques récemment retrouvées sur d'antiques monuments du Yucatan par le docteur Le Plongeon, inscriptions qui ont confirmé M. Léon de Rosny dans sa croyance à l'existence d'une langue yucatèque écrite, dont il a déjà déterminé les caractères comme on a déterminé ceux des inscriptions cunéiformes de Persépolis, de Ninive, de Babylone, etc.

Et qu'on ne voie point dans notre hypothèse une contradiction avec ce que nous avons dit plus haut. Lorsque le législateur inconnu, auquel se réfère Moïse, défendait de *souiller* la pierre par le ciseau et prohibait, d'une façon générale, l'emploi de la sculpture, son interdiction avait l'autel pour objectif. Or, il ne s'agit point ici d'un autel, d'un sanctuaire, mais d'un tombeau, monument respectable sans doute, mais non consacré au culte de la divinité.

Pour finir, un mot sur les habitations de nos ancêtres, lorsqu'ils ne furent pas troglodytes (habitants des cavernes) ou lacustres (habitants de cabanes construites sur pilotis dans les marais ou aux environs des lacs). On rencontrait, à chaque pas, en France, en Angleterre, en Allemagne, en Suisse, en Danemark, etc., il y a deux siècles, des traces incontestables de ces habitations. Chez nous, les habitants des localités où elles se trouvaient les désignaient sous le nom de *fosses à loups*, *mardelles* ou *margelles;* en Angleterre c'étaient des *pennpits*.

Qu'on imagine un enfoncement circulaire, de forme conique, d'une profondeur variable de 2 à 10 mètres et d'un diamètre de 4 à 40 mètres dont le sous-sol était rendu perméable par un

moyen artificiel. Avec les déblais de la fouille on entourait d'une muraille la cavité ainsi disposée et des troncs d'arbres arc-boutés l'un contre l'autre et recouverts de paille ou de gazon, formaient des sortes de toits coniques d'une inclinaison suffisante pour permettre l'écoulement des eaux pluviales.

C'est dans ces tristes demeures (représentées dans un des bas-reliefs de la colonne Trajane) (1), que nos ancêtres, et probablement les ancêtres de tous nos contemporains de l'Europe centrale ont longtemps vécu, fidèles observateurs de la loi et de la tradition sacrées.

(1) Ce type d'habitation ne figurait point, croyons-nous, parmi ceux dont M. Ch. Garnier a exposé la remarquable restitution au Champ de Mars, à l'Exposition universelle de 1889, sous la rubrique générale : *Histoire de l'habitation humaine.*

CHAPITRE II

Les plus anciens édifices connus. — Difficulté de reconstituer les architectures chaldéenne, assyrienne et perse : causes de cette difficulté. — État de la science à ce jour. — Les édifices égyptiens, temples et tombeaux, témoignent d'un état de civilisation déjà avancé.

Pendant combien de siècles le genre humain se borna-t-il à la conception des monuments mégalithiques? C'est ce que personne ne pourrait dire. — Tout ce qu'on sait est que la première œuvre architecturale (dans le sens le plus large donné à ce mot), dont la tradition fasse mention, date de deux mille et quelques centaines d'années seulement avant notre ère. C'est la « Tour de Babel » qu'on peut considérer comme le point de départ de la série d'édifices dont la succession constitue l'histoire de l'architecture, et c'est sur la partie inférieure de la vallée formée par les deux grands cours d'eau qui ont nom le Tigre et l'Euphrate, dans cette Asie considérée comme le berceau du genre humain, qu'ont dû, naturellement, se porter les investigations des archéologues. Et, il faut le dire, ce fut une œuvre presque impossible que notre consul Botta, en 1836, puis l'Anglais Layard, et Place, consul français également, avaient entreprise.

En quelques pages fort remarquables (1), M. Rawlinson, professeur à l'université d'Oxford, a nettement indiqué la situation et la constitution géographiques de l'*Al Jezirèh*, l'ancienne Aram Naharaïm (Syrie des deux Rivières) des Juifs et la Mésopotamie (pays au milieu des fleuves) des Romains. C'est un peu au-dessous de Samarah, sur le Tigre, dans ces terrains d'alluvion qui se prolongent presque sans interruption, jusqu'aux grèves

(1) *The five monarchies of the ancient eastern World*. On sait que les découvertes de ces savants ont été récemment confirmées, notamment par celles de M. Dieulafoy.

du Golfe Persique que la population de nationalité chaldéenne, abandonnant la vie nomade pour celle du cultivateur et de l'éleveur de bétail, fixa sa résidence, séparée par des points essentiels des peuples de nationalité assyrienne, même après son absorption par l'empire assyrien dont la création lui fut assurément postérieure.

Cet empire, qui avait eu pour berceau le district arrosé et borné par le Tigre dans lequel, d'après Strabon, était comprise Ninive, se répandit au nord sur les terrasses adossées contre le massif des montagnes d'Arménie et, à l'ouest, dans la vallée de Khabour, principal affluent de l'Euphrate, pour atteindre les rives mêmes de ce fleuve.

Dans une telle région, c'est sur quelques points seulement, dans le voisinage de la mer, que peuvent s'élever des crêtes rocheuses ; le sous-sol général en est un immense banc d'argile, c'est donc l'argile seule que les Chaldéens pouvaient employer, à défaut de pierres, pour la construction de leurs édifices. En effet, ils paraissent avoir été tous construits avec des briques et non avec des briques durcies par la cuisson qui leur assure une solidité égale à celle de certaines pierres ; mais avec un composé d'argile crue mêlée de paille hachée et séchée, tant bien que mal, au soleil. Non pas pourtant que l'usage de la brique cuite ait été inconnu des Chaldéens, ainsi que l'indique le texte de la tradition biblique corroboré par les découvertes des archéologues : « Faisons des briques et cuisons-les au feu. Et la brique leur servit de pierre et le bitume leur servit de ciment. » Mais ces découvertes ont également prouvé que, le plus souvent, les briques employées dans les constructions, même dans les plus importantes, avaient été simplement séchées au soleil.

Quoi d'étonnant, après cela, que de tels matériaux, abandonnés à la pluie et aux injures du temps, se soient désagrégés ? qu'à l'exception des parties enfoncées sous les monceaux d'argile provenant des briques réduites en poussière et protégées par eux, il ne subsiste rien de ces tours à étages, de ces temples, de ces palais, dont Hérodote et Diodore de Sicile parlent avec admiration ? C'est ainsi qu'élevés avec une rapidité prodigieuse pour le temps, les édifices chaldéens ont disparu avec la même rapidité. Toutefois, certains soubassements ont résisté à la destruction, protégés par des pierres appareillées, comme nous le dirons

ci-après ; et puis, les gisements de la pierre calcaire et l'albâtre n'étaient pas tellement éloignés de Nimroud (Ninive) et de Babylone qu'il fût impossible aux sculpteurs de s'en procurer des fragments destinés à leurs œuvres. Or, ce sont, ces reliques de la sculpture chaldéenne et de la sculpture assyrienne, plus assurément que l'examen des restes des monuments, qui ont pu nous donner les premières indications que nous allons fournir au lecteur.

Le génie architectural des peuples primitifs s'est toujours manifesté sous trois formes : le tombeau, le temple, le palais. Ainsi, en Égypte, les *pyramides* et *hypogées*, en Étrurie et dans l'Asie mineure, les *noragges* et les *tombeaux cyclopéens* et presque par toute la terre les *tumuli* nous donnent la mesure de l'importance de l'architecture funéraire dans l'antiquité chez tous les peuples. Pourquoi donc les Chaldéens de l'Assyrie ne nous ont-ils rien laissé qui puisse être comparé aux sépultures monumentales que nous rencontrerons tout à l'heure en Égypte? Pourquoi le tombeau chaldéen ou assyrien n'a-t-il jamais fourni, à proprement parler, au génie architectural, l'occasion de se développer?

Est-ce donc que le culte des morts n'existait point encore en Chaldée, alors que pour les habitants de l'Égypte, la *demeure éternelle*, comme ils l'appellaient, était toujours l'objet des plus constantes préoccupations? N'est-ce pas plutôt la nature du sol différent dans les deux contrées qui n'a point permis aux Chaldéens et aux Assyriens de donner à leurs sépultures l'importance qu'elles ont eue dans d'autres pays? Toujours est-il que la tombe chaldéenne consistait tantôt en un caveau plus ou moins grand, bâti de briques, sans ouvertures; tantôt en une tombe ovale dont l'aire était carrelée en briques et refermée au moyen de morceaux de terre cuite réunis ensemble par des joints bitumés; tantôt enfin, le cadavre replié sur lui-même, était introduit avec effort dans une grande jarre en terre cuite, mode de sépulture pratiqué par certaines peuplades indiennes de l'Amérique, ainsi qu'il a été constaté lors de la conquête espagnole. Mais le plus souvent le cercueil était formé de deux jarres cylindriques d'environ $0^{m},60$ de diamètre, emboîtées l'une dans l'autre, jointoyées avec du bitume et percées d'un trou à leur extrémité

pour laisser échapper les gaz provenant de la décomposition du corps. Rarement les caveaux contenaient plus d'un corps; chaque mort étant placé avec une brique sous la tête, une coupe de métal à portée de la main et un ou deux vases ayant contenu de l'eau, à ses côtés.

Tous ces caveaux, tombeaux, cercueils de terre cuite, étaient entassés l'un sur l'autre et le sable du désert ne tardait pas à les transformer, comme à Mougheïr, en d'énormes tertres qui ont précisément attiré l'attention des archéologues auxquels nous devons ces précieuses découvertes.

Hérodote et Ctésias ont parlé de « tombes royales » construites par les souverains dans l'épaisseur même des murs de leurs palais; mais les fouilles faites jusqu'ici n'ont amené sur ce point aucun résultat. C'est que les matériaux qui servirent à la construction de ces palais et des temples de la Chaldée étaient de telle nature, nous l'avons déjà dit plus haut, que les édifices ainsi élevés étaient condamnés à une rapide destruction.

Du reste, les découvertes faites permettent de supposer que tous les édifices religieux de cette région présentaient le même type, avec une seule différence provenant du plus ou du moins d'ampleur de la construction. C'est le type relevé par Hérodote dans cette page sur le temple de Bel à Babylone, dont l'importance n'échappera pas à nos lecteurs.

« C'est un carré qui a deux stades en tous sens (370 mètres). On voit au milieu une tour massive qui a un stade tant en longueur qu'en largeur : sur cette tour s'en élève une autre et sur cette seconde encore une autre, et ainsi de suite, de sorte qu'on en compte jusqu'à huit. L'ascension se fait extérieurement, au moyen d'un escalier qui contourne tous les étages.

« A peu près à moitié de l'ascension, il y a une chambre et des sièges où s'asseoient et se reposent ceux qui ont entrepris d'atteindre le sommet. La tour supérieure est un temple dans lequel est un grand lit, richement garni, auprès duquel est dressée une table d'or.

« On n'y voit pas de statues, etc. »

Un pareil témoignage, donné par un témoin oculaire, nous renseigne de la façon la plus précise sur l'aspect architectural du temple de Bel, que nous devons prendre comme le type,

à quelques différences de détail près, de tous les édifices religieux chaldéens, y compris ceux dans lesquels on a vu de simples observatoires. Si nous ajoutons que, de toutes les fouilles, il résulte ce fait que les tours sont massives depuis la base jusqu'au sommet et que la dernière seule renferme une salle assez vaste servant de sanctuaire, nous aurons édifié nos lecteurs sur le caractère du temple assyrien. Il a bien pu se modifier après la conquête de la Mésopotamie par l'Égypte, les Parthes, les armées romaines... Mais ce n'est plus alors l'édifice religieux primitif des peuples de la Chaldée et de l'Assyrie.

Qu'est donc un pareil temple? sinon une « pyramide à degrés » comme l'appelle M. G. Perrot (1); une pyramide ornée d'abord par la barrière en bois ou en briques émaillées qui accompagnait la rampe jusqu'au sommet de l'édifice et surtout par le temple qui le couronnait, recouvert de brillantes peintures.

C'est principalement aux palais de Babylone, de Ninive, de Sargon que nos musées et ceux de l'Angleterre doivent les documents qui nous permettent de juger, après trois mille ans, de l'état avancé de la sculpture dans la Chaldée. Pourquoi faut-il que les fouilles aient été dirigées, le plus souvent, par l'unique souci de recueillir le plus grand nombre possible de débris de toute espèce; sculpture, céramique, glyptique, et qu'on ait procédé, sans méthode, à ces explorations des monticules de Kouïoundjick, de Kasr, de Birsd-Nimroud sous lesquels dormaient les palais de Babylone et de Ninive?

Les fouilles de M. Place, appliquées au palais de Sargon, relativement moins considérable que ceux d'Assournazirpal, de Salmanasar et d'Assarhaddon, ont eu du moins un résultat énorme : elles ont permis de reconstituer le plan exact de ces demeures des souverains de l'Assyrie. Quelques mots suffiront pour faire comprendre quels furent les principes de la construction de cet édifice et probablement de tous les palais de ces temps reculés. A part l'*observatoire* ou le *temple*, dont nous avons précisé le caractère architectural, le palais se compose partout d'un rez-de-chaussée construit sur un massif élevé en briques revêtu d'un parement de pierre. Par trois portes, dont l'une, celle du milieu, était la plus vaste, on pénétrait dans une cour

(1) *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. II.

immense fermée sur trois côtés par des constructions d'un caractère particulier. Ici, grandes salles consacrées à la vie publique du souverain; là, ses appartements privés, enfin le troisième côté était réservé à la foule des fonctionnaires royaux, à la garnison, aux magasins. — Des cours intérieures servaient seules à faire communiquer entre elles les bâtiments de chacun de ces trois îlots. Des murs en briques énormes; pas de fenêtres apparentes; comme toiture, une terrasse reposant sur des troncs de palmier ou encore une demi-coupole couvrant un tiers de la construction. Dans les salles de réception, des bas-reliefs sculptés pareils à ceux que chacun peut voir au Musée du Louvre ou un stucage léger monochrome recouvrant la brique; voilà pour les parois. Des corridors longs, étroits, fort sombres probablement, reliant ensemble certaines pièces évitaient l'obligation de passer par les cours intérieures.

Notre esquisse aride ne ressemble guère sans doute aux pompeuses descriptions d'Hérodote, de Ctésias et de Diodore de Sicile, mais on nous blâmerait certainement de vouloir transformer, au moyen d'hypothèses sans fondements, ces essais d'une architecture dans l'enfance en édifices plus ou moins merveilleux. Certes, l'opinion de ceux qui pensent comme nous pourra certainement se modifier à la vue des nouveaux documents que révélera l'avenir, mais ils font défaut aujourd'hui.

Tout à fait à l'est de la Chaldée et de l'Assyrie, et séparée de ces contrées par les monts Elwend s'élevait, sans bruit, un petit royaume dont les souverains avaient pour résidence d'été Ecbatane (aujourd'hui *Hamadan*) située sur le versant de la montagne. La Médie avait déjà été soumise par la race de ce pays composée d'hommes solides, accoutumés au froid et à la chaleur, ayant en un mot toutes les qualités qui font les conquérants, lorsque, par le mariage de Mandanne, fille d'Astyage, roi des Mèdes, avec Cambyse, souverain de la dynastie des Achéménides, la Chaldée et l'Assyrie cessèrent d'avoir une existence propre et se fondirent dans le vaste empire des Perses, que créa le fils de Cambyse, le roi guerrier Cyrus.

Mais encore que l'architecture perse, dont le plus remarquable spécimen a été Persépolis ou Pasagarda, soit le produit du mélange des deux génies assyrien et perse, il est à présumer



DEMETRIUS

qu'en Assyrie comme à Rome, comme partout où deux civilisations d'un degré différent se sont trouvées en lutte, c'est la civilisation la plus avancée qui l'a emporté et que les Perses dominateurs ont fait de larges emprunts au génie de ceux qu'ils s'étaient brutalement annexés. Qu'on ajoute à cela que les vaincus étaient surtout employés à la construction des grands édifices et on arrivera certainement à cette conclusion que les monuments médo-perses doivent nous présenter, dans leur ensemble comme dans leurs détails, des réminiscences nombreuses de l'architecture chaldéenne et assyrienne. Toutefois, un élément étranger a pu s'y mêler, que les anciens Assyriens n'avaient jamais connu : l'élément égyptien transporté en Perse avec les nombreux captifs faits par Cambyse lors de sa conquête de l'Égypte.

L'examen rapide des constructions du palais de Persépolis nous fera connaître si nous nous trompons.

L'édifice qui forme un des derniers contreforts des monts Elwend, sur les rives de l'ancien Araxe, taillé dans une montagne de marbre qui porte aujourd'hui le nom de *Takht-i-Dschemschid*, présente dans l'architecture de son soubassement le procédé des constructions pélasgiques, l'emploi de blocs énormes en appareil irrégulier, posés les uns sur les autres, de façon à pouvoir se soutenir sans le concours d'aucun ciment. Un caractère particulier cependant de cette construction, c'est l'emploi, pour en augmenter sans doute la consistance, de nombreux crampons métalliques encastrés dans les joints. La hauteur de cette base varie de 10 à 13 mètres, suivant la hauteur des divers plateaux sur lesquels est assise la construction.

Ainsi fondé, l'édifice se compose d'un rez-de-chaussée; mais relié, grâce à des escaliers taillés dans le rocher ou dans des blocs considérables, à plusieurs autres constructions qui sont elles-mêmes de véritables palais établis sur les plates-formes supérieures, il atteignait, dans son ensemble, des hauteurs considérables. Des portiques précédaient de vastes salles d'attente; des colonnades sur deux et même quatre rangs supportaient une charpente de toiture probablement en cèdre décoré et doré, avec incrustations d'ivoire et de bois étrangers. Le pavage était formé (1) de grandes dalles de pierre de la nature de celles

(1) Voir au Musée du Louvre, Antiquités asiatiques.

employées pour les revêtements intérieurs, et couvertes d'ornements sculptés en relief. Les murs de séparation des salles d'attente, et aussi des appartements intérieurs, étaient couverts du haut en bas de ces revêtements divisés en bas-reliefs de grandeurs différentes où figurait toujours, suivant l'usage de l'appartement qu'ils décoraient, le souverain dans l'exercice de ses diverses attributions de pontife, de juge suprême, de général d'armée. Une inscription en caractères cunéiformes précise le sujet du bas-relief et rappelle le nom ainsi que la date du monarque fondateur de l'édifice. Aux portiques et aux jambages des portes étaient accolées d'immenses figures en ronde bosse d'animaux symboliques accroupis, dans la composition desquels l'artiste a fait entrer (comme en Chaldée), des éléments empruntés à la nature de l'homme, du taureau, de l'aigle, etc. (1).

Quant aux colonnes, elles n'admettent, ni dans leur hauteur, ni dans leur diamètre, les règles constantes observées par les architectes grecs. Les fûts très élancés, d'un diamètre légèrement moindre à leur sommet qu'au départ, reposent sur des bases très travaillées, au contraire des colonnes de l'ordre dorique, considéré comme le plus ancien des ordres de l'architecture grecque, qui les supprime même complètement au sommet d'un emmarchement. Les plinthes des bases comme des fûts sont cannelées, les tores seuls restant unis. Les chapiteaux qui couronnent ces colonnes (car il y avait des chapiteaux) sont d'une originalité absolue. Les uns figurent de véritables vases persans, au ventre saillant, sortant, avec étranglement au départ, d'un col très allongé; du centre de ces vases s'élancent des enroulements symétriques mélangés à des figures d'animaux; les autres se composent seulement des deux moitiés antérieures d'un animal, le plus souvent un bélier, accroupi sur une plinthe carrée et laissant entre elles un vide destiné, selon toute apparence, à supporter les poutres de la toiture qui reposait ainsi immédiatement sur le dos des animaux figurés au chapiteau. L'architrave ornée de cannelures était couronnée d'une rangée de modillons, comme on a pu le constater lors de la découverte du tombeau de Nakschi-Roustam. La toiture formait probablement terrasse, suivant le mode employé encore aujourd'hui en Orient.

(1) Voir au Musée du Louvre, Antiquités asiatiques.

Ces terrasses étaient-elles couvertes d'une couche de terre végétale dans laquelle on plantait des fleurs et des arbustes? Ce serait au moins une façon d'expliquer les récits des auteurs anciens touchant les jardins suspendus de l'Assyrie.

Le tombeau de Nakschi-Roustam, creusé dans le rocher à quelques milles de Schiraz, offre cette particularité d'un second étage de la hauteur du rez-de-chaussée et chargé de sculptures à l'extérieur jusqu'au sommet. Dans la pièce du premier étage se trouvaient des niches recouvertes d'une dalle épaisse; mais elles étaient explorées déjà et complètement vides.

Il s'agit d'ailleurs d'un édifice bien postérieur, en date, à la période architecturale dont nous avons prétendu faire l'historique dans ce chapitre.

Raoul Rochette, dans le *Cours d'archéologie* qu'il professa pendant les dernières années de la Restauration, n'a pas hésité à dire : « Des premiers Pharaons aux derniers Ptolémées, l'art égyptien n'a pas varié. » Mais Mariette-Bey, qui connut mieux que personne l'Égypte où il avait passé tant d'années et qu'il aimait comme une mère aime son enfant, protesta avec raison contre cette doctrine, qu'il avait cru retrouver dans quelques pages de M. Renan.

« M. Renan aime à se représenter l'Égypte ancienne comme une sorte de Chine, murée, fermée au monde extérieur, immuable, sans aucune ouverture sur le dehors, vieillotte dès son plus jeune âge et arrivée tout de suite à un degré de civilisation qu'elle ne dépassera plus. Il la voit, comme une plaine unie, très verdoyante et très fertile, mais sans accidents de terrain qui rompent la monotonie du paysage.

« Plus qu'aucune autre contrée du monde ancien, l'Égypte a pourtant eu sa période de grandeur et de décadence. Sa civilisation a possédé toutes les conditions de l'être. Elle s'est transformée, elle a eu ses clartés soudaines et ses éclipses. L'art égyptien n'a pas été tellement immobile qu'on ne puisse en écrire une histoire. L'Égypte a rayonné au dehors, de l'Équateur à la Mésopotamie. On ne se résigne pas à l'idée de faire de Thoutmès un Chinois. Si l'Égypte a péri, c'est justement parce qu'elle a provoqué chez les peuples étrangers attaqués par elle une réaction qui lui a été fatale. »

De son côté, M. G. Perrot (1), après avoir rapporté les paroles qui précèdent, ajoute : « A mesure que l'on arrache leurs secrets aux inscriptions lapidaires et aux papyrus, on comprend mieux que sa longue vie a été troublée par les mêmes crises que celles des autres sociétés humaines. C'est ce que pouvaient déjà faire soupçonner les informations transmises par les historiens grecs; mais les monuments insistent en quelque sorte sur cette vérité et nous forcent à l'entendre. Pour certaines époques, ils sont très abondants, très variés et très beaux : puis ils se font rares et gauches, ou même ils manquent complètement; on les voit ensuite apparaître non moins nombreux et d'un aspect encore très noble, mais avec des caractères déjà différents; ces éclipses de la pensée et de l'art, ces contrastes se renouvellent plusieurs fois... » Décadence et renaissance, qui, suivant M. G. Perrot, correspondaient assurément et naturellement aux époques d'asservissement par l'étranger et de liberté de l'Égypte. Quoi qu'il en soit de cette théorie très acceptable et très logique d'ailleurs, il est aujourd'hui démontré que l'art n'est pas resté stationnaire en Égypte et que les monuments de telle période écoulée, de telle dynastie, présentent des caractères différents de ceux qui la précèdent ou la suivent.

Sans doute, nous n'irons pas jusqu'à assigner, comme nous pourrons le faire pour la Grèce, par exemple, une époque à l'art égyptien à son apogée et d'autres à son enfance ou à sa décadence. En ce qui concerne l'architecture égyptienne dont nous nous proposons spécialement de résumer ici l'histoire, nous diviserons les édifices : temples, palais et tombeaux en deux catégories; ceux qui appartiennent à la période memphite, c'est-à-dire à celle pendant laquelle Memphis est le centre de la civilisation, et ceux qui ont été construits pendant la période thébaine, alors que Thèbes était le siège du gouvernement.

Quant à la période appelée saïte par M. G. Perrot, si notre devoir est de ne pas l'omettre, il est assurément aussi de prévenir nos lecteurs que tous les monuments élevés pendant sa durée ne sont que des restaurations ou des copies d'édifices appartenant aux périodes memphite et thébaine; en d'autres

(1) *Histoire de l'art dans l'antiquité (l'Égypte).*

termes qu'à partir de la vingt et unième dynastie, en architecture, l'art égyptien n'a rien inventé.

Dans l'ancienne Égypte, l'édifice n'affecte que deux formes : le rectangle et la pyramide. Le rectangle a une large base, un toit plat, peu ou point d'ouvertures autres que la ou les portes d'entrée. Seulement la dimension restreinte des dalles qui lui servent de toit exigent l'emploi de piliers ou de colonnes et ces piliers ou colonnes n'ont point de proportions définies, aucun rapport entre le diamètre et la hauteur.

Avec ou sans base, le pilier carré est le plus ancien. Plus tard, il se développe, prend un chapiteau, sa base s'élargit et le fût se couvre d'inscriptions ; c'est le *pilier hathorique*. Puis la décoration s'augmente encore : au-devant du pilier se dresse une figure debout avec les attributs et la coiffure du roi Osiris. On a alors devant soi le *pilier osiriaque* qu'on appelle aussi improprement le *pilier caryatide*. Par la colonne primitive, l'art égyptien a voulu imiter un faisceau de tiges de lotus avec leur calice formant chapiteau : le faisceau porte lui-même une ou deux ligatures qui complète l'imitation du faisceau de roseaux disposé pour les épaules de celui qui va le porter. Enfin le fût est lisse, va en diminuant légèrement de la base au chapiteau qui devient campaniforme et est chargé d'ornements peints ou sculptés en relief.

Les supports de nos monuments les plus élevés ne peuvent donner une idée de ces colonnes de la vieille Égypte dont quelques-unes, à Karnak, par exemple, présentent des chapiteaux ayant environ 21 mètres de tour. Quelquefois le chapiteau campaniforme est renversé ; dans ce cas, le fût de la colonne va, au contraire, s'élargissant jusqu'au chapiteau. Au surplus, tous les édifices égyptiens autres que les pyramides se terminent de la même façon ; l'architrave solide, quadrangulaire, plantée sur les supports, est couronnée d'une moulure spéciale à laquelle on a donné le nom de *gorge égyptienne*.

Les temples primitifs sont rares dans ce pays où le peuple fut soumis à la domination des prêtres à son origine. Mais il a dû se produire ce fait que nous constatons dans un temps plus voisin de nous, en France, en Italie, en Allemagne : les premiers édifices consacrés au culte chrétien, le plus souvent mal construits ou construits en bois, ont disparu incendiés ou pour faire place à des édifices plus vastes et plus somptueux.

Un temple de la première époque a pourtant été découvert, en 1853, à 40 mètres environ au sud-est du grand sphinx de Gizeh. Le toit de la grande salle est supporté par des piliers quadrangulaires en granit de 5 mètres de haut sur 1 mètre ou 1^{m},40 de côté. Des dalles d'albâtre revêtent les parois de cette salle et forment les plafonds. Sur ces parois, ni sculptures, ni peintures; pas une inscription, pas un ornement. Au milieu de la chambre du fond, à laquelle on arrive par un large couloir, un puits dans lequel on a trouvé des statues brisées de Chepren et qui fournissait probablement l'eau des ablutions.

Un autre temple présentant les mêmes caractères que celui que nous venons de décrire fut également découvert par les membres de la Commission d'Égypte, à l'est de la troisième pyramide : il n'existe plus aujourd'hui.

Les temples de la seconde période étaient précédés d'un *dromos* ou avenue bordée de sphinx ou de béliers mis sur des piédestaux et cette avenue avait parfois de 1500 à 2000 mètres, comme on peut le voir encore en visitant les ruines de Karnak.

Le temple commence ensuite, enveloppé par une enceinte de briques d'une épaisseur considérable. Il se compose d'un *pylône*, haute porte rectangulaire flanquée de deux massifs pyramidaux et joignant étroitement le mur d'enceinte; une véritable entrée de place forte ou de citadelle. Aux deux côtés de la porte étaient plantés des mâts immenses au sommet desquels flottaient sans doute des banderoles multicolores. Voilà pour l'extérieur.

A l'intérieur, d'abord une cour et deux ailes en avant du *pronaos*; de cette cour on pénètre dans une vaste salle, dite *salle d'assemblée*, dont la toiture est supportée par de larges colonnes en nombre considérable. — Vient ensuite le sanctuaire séparé par deux couloirs des deux chambres élevées de chaque côté, le long du gros mur. C'est dans ce sanctuaire que devait se trouver le piédestal portant, non la statue du dieu comme dans la *cella* grecque, mais un coffre ou tabernacle renfermant, soit l'image du dieu, soit un emblême devant lequel s'accomplissaient certaines cérémonies religieuses.

Mais le temple égyptien ne finissait pas au sanctuaire. Il a, comme le temple grec, son *opisthodome* qui a dû servir, comme en Grèce, de trésor ou de lieu de dépôt des objets précieux offerts à la divinité. L'éclairage de toutes ces salles se faisait

par la porte du *pylône*, c'est-à-dire était à peu près nul, si on songe qu'un mur épais et dominant le toit du temple entourait toute la construction.

Tel est le type toujours le même du temple égyptien de Khons, de Médines-Abou ou du Ramesséum. Pourtant un temple qui n'existe plus d'ailleurs, mais dont le dessin a été exactement relevé, celui d'Éléphantine, construit par Aménophis III, présentait assez les caractères du temple grec. Sur un stylobate de 2^{m},50 s'élevait le sanctuaire entouré de piliers supportant la toiture et ces piliers étaient reliés ensemble par un mur d'appui, excepté à l'entrée marquée par deux colonnes imposantes qui complétaient cet ensemble, absolument différent, par son caractère, des édifices religieux que nous avons indiqués plus haut.

S'il n'est rien moins que douteux que ce temple ait été le prototype des temples grecs, il semble du moins que celui de Deïn-el-Bahari étagé sur les flancs d'une montagne, de façon à présenter une différence de niveau de 280 mètres du fond de la pièce centrale jusqu'à l'allée des *Sphinx*, avec ses immenses cours, ses escaliers gigantesques, que ce temple, disons-nous, est une imitation incontestable des temples chaldéens.

Mais, encore une fois, le temple de Deïn-el-Bahari et celui d'Éléphantine sortent du type consacré, du type classique, qu'on nous permette cette expression, du temple égyptien.

Une dernière forme du temple, — celle-ci commune à presque tous les édifices sacrés de la Haute-Égypte, — c'est la forme de la grotte, de l'excavation, du *spéos* ou *hémi-spéos*. Le spécimen le plus remarquable du genre est le *Spéos d'Ipsamboul* qui reproduit, dans la roche vive, les formes et les apparences de la construction appareillée.

Dans ce temple il n'y a pas de place pour le *dromos* ; mais dix statues gigantesques, taillées dans le roc, s'incorporent à la façade du *pylone*, gardiens de l'édifice sacré. Quatre de ces colosses représentent Ramsès et les deux autres sa femme, Nefert-Ari. Cette façade a 27 mètres de long sur une hauteur de 12 mètres.

Le grand *Spéos d'Ipsamboul* (car il y en a deux voisins l'un de l'autre) est plus vaste encore. Il a 38^{m},50 de façade sur une hauteur de 28^{m},50 et sa corniche est formée par vingt-deux cyno-

céphales assis et tenant à la montagne par la partie postérieure. Au-dessus de la porte d'entrée, une figure colossale de Râ et à droite et à gauche quatre statues colossales de Ramsès, statues assises et qui pourtant n'ont pas moins de 20 mètres de hauteur.

La profondeur du premier de ces temples est de 27 à 28 mètres. Une seule salle, soutenue par six piliers *hathoriques*, précède le sanctuaire qui n'est autre chose qu'une étroite galerie au milieu de laquelle est creusée une niche.

La profondeur du « grand spéos d'Ipsamboul » est, au total, de 55 mètres. L'intérieur se divise en plusieurs salles. Dans la première, qui a 18 mètres de long et 16m,69 de large, le plafond s'appuie sur huit piliers, contre chacun desquels s'adosse un colosse de 10 mètres de hauteur. De cette première salle on pénètre dans une seconde, puis dans une troisième salle, celle-ci fort étroite, par laquelle on arrive dans la partie la plus reculée du temple. Trois chambres (dont l'une, celle du milieu, forme le sanctuaire) occupent le fond de l'édifice. Au milieu du sanctuaire un autel, et au fond, assises sur un banc de pierre, quatre statues colossales. Puis, partout, sur les parois des murs, sur les piliers, des sculptures représentant des épisodes de la vie militaire de Ramsès. Quatre ou cinq chambres latérales qui ne semblent pas, d'ailleurs, avoir été jamais terminées, complètent cette *hypogée* immense demeurée presque intacte pour servir à l'histoire de l'art égyptien.

Après le temple élevé aux dieux, les Égyptiens se sont beaucoup préoccupés du tombeau, cette *demeure éternelle* du mort, comme ils l'appelaient. En donnant aux sépultures de leurs rois un caractère de grandeur et de durée, susceptible de frapper les yeux des contemporains, ils les ont soustraites à la destruction du temps, et c'est ainsi qu'aidés d'ailleurs par le sable chaud de la vallée du Nil, le conservateur par excellence, les architectes de l'Égypte primitive nous ont permis, à quatre mille ou cinq mille ans de distance, de reconstituer leurs œuvres.

Les tombeaux de la nécropole de Memphis sont les plus anciennes sépultures de l'Égypte, plus anciennes mêmes que les Pyramides et peuvent se ramener plus facilement qu'elles au type général adopté par les premiers Égyptiens. Ce type est celui



D'après une medaille sicilienne

ARCHIMÈDE

qu'on désigne d'ordinaire, depuis quelques années, par le terme arabe *mastaba*, qui signifie mot à mot *banc*; terme inspiré par la forme même du massif rectangulaire qui constitue toutes les sépultures de la première époque.

Le *mastaba* est construit en pierres ou en briques; ces dernières faites de terre et de paille séchées au soleil, de dimensions assez restreintes et posées les unes sur les autres, sans aucune espèce de ciment.

Le toit du *mastaba* est formé de dalles assez épaisses et assez larges pour reposer, soit sur les murs, soit sur les piliers de soutien qu'on rencontre dans l'intérieur.

Sur le linteau de la porte (monolithe le plus souvent et unique), est inscrit le nom du propriétaire du tombeau. Entrons par cette porte, généralement placée à l'orient.

L'intérieur d'un *mastaba* se compose de trois parties; la chambre ou les chambres, le *serdab* (corridor) et le puits. La chambre peut être remplacée par un simple enfoncement dans le mur et c'est de cette disposition élémentaire et moins coûteuse, que se sont contentés sans doute les premiers Égyptiens ou les héritiers les plus pauvres. Mais, dans la plupart des *mastaba*, c'est une véritable salle de réception, double, triple parfois, ainsi que nous venons de le dire, dans laquelle se réunissaient les parents du mort apportant les offrandes funéraires.

Les murs de la salle des offrandes sont couverts d'inscriptions, de sculptures, peintes parfois; elle contient comme meuble principal, sinon unique, une stèle sur laquelle sont inscrits les titres du défunt à la miséricorde de la divinité qu'on implore pour lui. De cette salle, on pénètre par le *serdab*, couloir fermé, dans un boyau très étroit communiquant du serdab à la salle des offrandes, lieu de dépôt des statues du défunt ou peut-être même, dans la croyance des Égyptiens, passage, pour l'âme du défunt, du tombeau à la salle des offrandes.

Mais où se trouvait le lieu de la sépulture proprement dite? C'est un puits qui y conduisait, puits ayant son point de départ sur la plate-forme même du mastaba, traversant le massif du mastaba et s'enfonçant dans le massif du rocher à une profondeur de 12, quelquefois de 20 ou 25 mètres. A ces diverses profondeurs, une ouverture réservée à la paroi sud du puits formait l'entrée d'un couloir qui bientôt s'élargissait en tous sens de façon

à former une chambre, la chambre mortuaire, dans un coin de laquelle était le sarcophage en calcaire, en granit ou en pierre basaltique. Le couvercle des sarcophages est arrondi avec quatre oreillettes carrées aux angles ; ce couvercle adhère à la cuve par un ciment très dur et interdit tout passage à l'air ; du reste, dans la chambre mortuaire, ni statues, ni amulettes, ni stèle, ni inscription d'aucune sorte ; deux ou trois grands vases rouges ayant contenu de l'eau et quelques ossements de bœufs sur le sol : le dernier repas offert au mort. Dans le sarcophage, un chevalet en bois pour la tête de la momie et deux ou trois gobelets.

Le corps descendu et mis en place, on murait l'entrée du couloir, on remplissait le puits... et le mort aurait reposé là jusqu'à la fin de notre monde sans les recherches des savants qui, au nom de la science, ont violé les sépultures de ces premiers habitants de l'Égypte.

Le type le plus complet de l'*hypogée* ou sépulture souterraine, se rencontre dans les grottes de Beni-Hassan.

« Les façades ont été taillées à mi-côte ; au-dessus du fleuve, dans la falaise que forme à cet endroit la chaîne Arabique. Deux ou trois colonnes réservées dans la roche vive dessinent un portique dont les vides se détachent en noir sur la blancheur du roc ; elles sont surmontées d'un entablement composé d'une architrave et d'une sorte de corniche.

» Sur ce portique s'ouvre une chambre qui ne prend jour que par la porte. Le plafond est souvent taillé en forme de voûte. Une niche profonde, de forme carrée, est pratiquée tantôt en face de la porte, tantôt dans un angle ; elle a reçu jadis la statue du défunt. Dans la plupart des tombes il n'y a qu'une salle... » Au coin on aperçoit l'orifice d'un puits carré, celui qui conduit au caveau creusé à un niveau inférieur et qu'on a rempli de sable.

Dans les derniers temps de l'empire thébain, l'*hypogée* a fait place à la *syringe*, au moins pour les tombes royales placées dans le ravin connu sous le nom de Bab-el-Moulouk. La *syringe* est une galerie qui pénètre dans la montagne à une distance considérable et c'est à l'extrémité de cette galerie que se trouve la chambre mortuaire. Mais il ne faut pas croire que ce long couloir et cette chambre vont composer tout le monument

funèbre. La sépulture est devenue le prétexte à la construction, au pied même de la montagne, région des morts, d'édifices considérables, véritables temples; non plus des temples élevés à la divinité et que chaque génération s'est plu à embellir ou à agrandir, mais élevés par l'homme à sa propre mémoire et destinés à porter à la postérité le souvenir de son nom. Tels sont : le *Ramesseum* (improprement qualifié par Diodore tombeau d'Osymandias), qui n'est autre que la sépulture de Ramsès II, le *second Ramesseum*, sépulture de Ramsès III, le tombeau d'Aménophis III, aujourd'hui disparu, mais dont faisaient partie les colossales statues connues dans l'antiquité grecque sous le nom de *statues de Memnon*. Inutile d'ajouter que ces temples composés de plusieurs salles étaient luxueusement décorés, que l'art égyptien s'y montrait à profusion... Des sculptures, des peintures en couvraient les parois et c'est de ces « syringes royales » qu'ont été tirés, pour la plus grande partie, les magnifiques panneaux qui forment le musée de Boulacq, les galeries du musée Britannique et la salle des antiquités égyptiennes au musée du Louvre.

Tout autre est l'architecture des monuments funèbres, à partir du temps ou Saïs devient le siège du gouvernement. On a renoncé complètement aux pyramides, aux hypogées, aux syringes.

Sur le parvis d'un temple repose le sarcophage du roi, à côté de ceux de ses prédécesseurs, ouvert à tous, défendu par une simple grille des entreprises des malfaiteurs ou des ennemis. Le sanctuaire consacré à *Athènê*, selon Hérodote, devient le Saint-Denis des rois saïtes.

Quant aux sépultures du peuple, on les enferma dans un enclos. On les y étagea sur trois ou quatre rangs, et comme la pyramide avait été abandonnée par les rois, le peuple abandonna les salles des offrandes. Ajoutons que la chambre mortuaire, la seule partie qui fût conservée, était bâtie de briques non cimentées, que les invasions étrangères se succédèrent alors rapides et désastreuses, et le lecteur comprendra facilement comment les monuments funèbres les plus rapprochés de nous ont échappé aux investigations les plus minutieuses des savants.

Nous avons esquissé à grands traits les principaux caractères

de l'art monumental chez les Égyptiens, et indiqué les altérations ou modifications subies par le type primitif reconnu de leurs sépultures et de leurs temples. Il nous reste à parler des annexes habituelles de ces édifices : les *sphinx* et les *obélisques*, et aussi des *pyramides*, gigantesques mausolées des premiers souverains de l'Égypte.

Tantôt on voit le sphinx isolé, comme celui des pyramides de Gizeh qui tient un temple entre ses pattes. Dans ce cas, assez rare il faut le dire, l'annexe forme à son tour un monument particulier.

Quand les sphinx, obélisques, colosses, etc., sont rangés sur deux lignes formant une longue avenue, un *dromos* (c'est le terme employé par Strabon), on peut toujours voir en eux les annexes d'un temple ou d'un palais, dont parfois les derniers vestiges ont disparu.

Le « sphinx », comme chacun sait, est la représentation d'un être imaginaire figurant une tête d'homme ou de femme, le plus souvent sur le corps d'un animal ailé; parfois avec des bras humains, la tête est celle d'un animal : l'épervier ou le bélier; ou, enfin, l'animal entier est figuré.

Au premier, les archéologues ont donné le nom de sphinx *androcéphale*; dans le second cas le sphinx est dit *hiérocosphinx*, et dans le troisième *criocéphale* ou *criosphinx*.

Les sphinx sont en général monolithes et la statuette qu'ils portent quelquefois entre leurs pattes est la représentation grossière du souverain qui les a fait élever.

Quant aux obélisques, les spécimens que l'Europe possède depuis longtemps déjà nous dispensent d'en faire une description même sommaire et nous aborderons immédiatement l'histoire architecturale de ces monuments funéraires de l'ancienne Égypte connus sous le nom de *pyramides*.

Nous disons monuments funéraires, parce qu'il est hors de doute aujourd'hui que les Égyptiens, dès les temps les plus reculés, ont prétendu rappeler par ces constructions les anciens *tumuli* dont il a été question dans notre premier chapitre. Il est inutile d'ajouter que les *pyramides*, de dimensions colossales, construites à grands frais de blocs énormes, choisis avec soin, taillés avant la mise en place et parfaitement appareillés étaient réservées aux souverains. « Les hypogées les plus

vastes appartiennent, comme on sait, aux Rois thébains dont le règne a été le plus long; de même les plus grandes pyramides sont dues aux Pharaons memphites, qui passèrent de nombreuses années sur le trône. Dès qu'un roi était solennellement investi du pouvoir, on s'occupait de son tombeau.

« On creusait un couloir dans le roc et, en même temps, on élevait au-dessus un massif carré en grosse maçonnerie, dans lequel on englobait souvent une élévation du sol, pour épargner la besogne. La syringe et le noyau pyramidal se développaient et s'étendaient peu à peu et simultanément, durant l'existence du Pharaon auquel le monuments était destiné.

« En quelques années, cette masse formait une petite pyramides à gradins qu'on pouvait revêtir immédiatement ou augmenter encore progressivement, en élargissant la base et en superposant de nouvelles assises, de façon à avoir toujours une forme pyramidale dont les degrés servaient à la pose et à l'élévation des matériaux. Quant le roi venait à mourir, l'architecte s'empressait d'arrêter les travaux d'agrandissement, et de procéder à l'achèvement du sépulcre. Pendant que les *tarichantes*, *cholchytes* et autres membres de la caste sacerdotale procédaient à l'embaumement, les ouvriers s'occupaient de couvrir les degrés d'un revêtement dont les pierres, de bon appareil, étaient disposées également en gradins et superposées à partir de la base au sommet. On y mettait la dernière main en abattant, de proche en proche, l'excédent de matière formé par la saillie de chaque degré, en aplanissant graduellement la surface jusqu'à la base, de façon à obtenir sur les quatre faces des talus réguliers. Plus la pyramide était colossale, plus on pouvait aussi y employer d'ouvriers et peu de temps après le dépôt de la momie royale dans son sarcophage de granit, les couloirs des chambres funéraires étaient comblés, les talus étaient posés et le tombeau achevé ne présentait plus que quatre immenses surfaces planes, sans aucune ouverture apparente et décorées seulement de quelques légendes hiéroglyphiques (1). »

Les mesures de la pyramide de Chéops, publiées vers 1840 (déduction faite des revêtements enlevés en 1595 par les Turcs) peuvent donner une idée des dimensions colossales de ce monu-

(1) M. Gailhabaud, *Monuments anciens et modernes.*

ment. La pyramide présente à la base 227^{m},37 et une hauteur verticale de 137^{m},30; d'où on peut supposer, qu'alors qu'elle était intacte et revêtue de ce calcaire blanc compact dont on trouve encore quelques pierres en place, sa base n'avait pas moins de 232 mètres et sa hauteur verticale devait atteindre 146 mètres.

Les fouilles opérées dans les pyramides ont démontré que chaque sculpture était accompagnée d'une légende hiéroglyphique destinée à compléter l'enseignement puissant que la caste sacerdotale tirait de ces manifestations de l'art. C'était elle, en effet, qui, ayant conservé avec un soin jaloux le monopole de la science, pouvait seule fournir aux pharaons les architectes capables de dresser les plans de ces monuments, à moins que le collège sacerdotal lui-même ne se réservât le droit de les discuter et de les modifier même. Toujours est-il qu'en Égypte l'individu a disparu devant la corporation. Cependant trois noms d'architectes égyptiens sont arrivés jusqu'à nous : celui de **Phori** (1) chargé de l'exécution du palais de Ramsès Méramoun ; celui de **J. Maï**, l'architecte de la pyramide de Chéops et celui de **Mandouoph**, chargé de la construction du palais de Menephtah.

(1) Champollion le Jeune, *Lettres d'Égypte et de Nubie*, p. 187.

CHAPITRE III

Quelques mots sur les architectures phénicienne et juive : temples et sépultures. — De quelle époque datent les plus anciens monuments de l'Inde. — Sépultures indiennes.

Voisin de la Chaldée et de l'Égypte, le peuple phénicien eut aussi son histoire. Mais y eut-il vraiment un art phénicien et principalement une architecture phénicienne? A cette question nous répondrons tout d'abord que ce peuple n'a point créé de type architectural qui lui soit propre ; à en juger du moins par les documents fort rares, hélas ! que nous avons rencontrés jusqu'ici, malgré les recherches des Cesnola, des Engel, des Tissot, des Renan, des Perrot et des Chipiez. « Ils (les Phéniciens) ont beaucoup bâti, disent ces deux derniers savants, mais les éléments de leurs édifices sont empruntés à l'art chaldéen, à l'art égyptien et même à l'art grec, lorsqu'il s'agit de constructions plus rapprochées de nous. » Ajoutons toutefois que certains besoins spéciaux ont suggéré aux Phéniciens l'idée de constructions spéciales telles que leurs ports ou leurs maisons fortifiées. On peut citer aussi certaines particularités de style qui s'expliquent, comme à Cypre, par les propriétés de la matière dont disposait l'architecte; mais ce ne sont là que des nuances. « A en juger sur l'ensemble, on est tenté de conclure que la seule originalité de l'art phénicien est de ne pas être original, c'est-à-dire de suffire à des tâches très diverses sans avoir presque rien tiré de son propre fonds, avec des moyens d'expression qu'il a reçus tous, à très peu près, des mains de l'étranger. »

C'est à l'époque de la XVIII[e] dynastie, vers 1600 ou 1700 ans avant notre ère, que les documents égyptiens font pour la première fois mention des cités phéniciennes.

En accordant deux ou trois siècles aux tribus émigrées en

Syrie pour s'installer et bâtir leurs villes, nous nous trouvons reporter leur émigration au XIX[e] ou au XX[e] siècle, sans pouvoir d'ailleurs appuyer cette opinion sur des documents probants. Ce qui est certain, c'est qu'au moment où les Pharaons d'Égypte commencèrent à faire campagne en Syrie, les Phéniciens avaient déjà fondé la plupart des villes dont il est fait mention dans leur histoire, et il y a lieu de s'étonner de retrouver encore aujourd'hui, avec leurs noms à peine altérés, les cités phéniciennes du passé. Elles ont été transformées, il est vrai, au point qu'il a été presque impossible de retrouver les traces des villes originelles, mais elles occupent toujours les places que leur avaient assignées les tribus chananéennes lors de leur établissement dans leur nouvelle patrie. Et pourtant c'est en Phénicie que les monuments de l'art phénicien se montrent presque introuvables et à ce propos M. Renan, au terme de sa relation, s'exprime ainsi : « L'antiquité phénicienne est de toutes les antiquités la plus émiettée; cela tient à ce que le terrain géographique de cette antiquité a toujours été extrêmement peuplé; durant les époques grecque, romaine, byzantine, croisée, musulmane, on n'a cessé d'y bâtir, d'y retailler les pierres anciennes, de débiter les gros blocs en moellons. Il est permis de dire que depuis quinze ou seize cents ans, on n'a extrait en Syrie que bien peu de pierres de la carrière. On a toujours vécu des blocs antiques; nulle part la pierre n'a été aussi broyée. »

Et après avoir constaté les dévastations archéologiques des croisés, M. Renan énumère celles de l'islamisme, n'hésitant pas, par exemple, à construire les principaux monuments de Constantinople avec les marbres de l'ancienne Éphèse; puis il ajoute que, grâce à la proximité de la mer, fâcheuse en la circonstance, toutes les ruines subsistant encore des cités phéniciennes ne tarderont pas à subir le même sort que celle d'Éphèse.

Dans ces conditions, il a été nécessaire, pour se rendre compte des formes que prit l'architecture des Phéniciens, de ne pas borner les recherches à la région occupée par la Syrie actuelle, mais de les étendre à ces régions dans lesquelles ils formèrent des établissements, tels que, par exemple, les îles de l'Archipel, dont les capitales furent véritablement des succursales de Tyr et de Sidon.

Dans l'étude de l'architecture phénicienne nous procéderons,



M. V. AGRIPPA

comme nous l'avons fait dans celles des architectures égyptienne et chaldéenne par l'examen du tombeau que sa situation sous le sol soustrait, sinon aux profanations, du moins à une destruction totale; nous aurons aussi à étudier des édifices monolithes ou adossés à des rocs qui leur ont servi de parois, ce qui en rend facile la reconstitution; puis ces restes de constructions de grand appareil dont les matériaux, pour ainsi dire gigantesques, n'ont point tenté, grâce à leur médiocre valeur, la cupidité. Quant aux édifices dont il est fait mention dans les écrits des auteurs anciens et dont il ne reste pas de trace à la surface du sol, on n'a pu les reconstituer qu'en rapprochant les grandes lignes de leurs fondements retrouvés sous des amas de décombres, des esquisses reproduites par des médailles, les jetons ou les monnaies de l'époque.

C'est en vain qu'on a cherché en Phénicie quelque vestige de construction rappelant les salles hypostyles de l'Égypte ou les palais d'Assyrie. Les caveaux funéraires, assez mal traités d'ordinaire, sont des édifices de petites dimensions qui ont quelque chose de la physionomie et de la solidité du roc auquel ils tiennent par leur base. Dans les édifices de cette catégorie, comme dans toutes les constructions phéniciennes, d'ailleurs, on ne retrouve pas même en germe la pensée de la voûte. Il est vrai que MM. Perrot et Chipiez invoquent une exception à cette règle générale, dans leur description du caveau qui renfermait le tombeau du roi de Sidon, Echmounazar, aujourd'hui au Louvre. mais la taille en biseau des pierres qu'ils ont prises pour des sommets d'arcs écroulés ne la justifie pas à notre avis et n'a peut-être été pour le constructeur qu'un moyen d'asseoir d'une façon plus solide les dalles énormes qui servaient de plafond au caveau.

Le *Burdj-Lel-Bezzâk* d'Amrith, dont le caractère funéraire n'est pas contestable est, plus encore que la sépulture d'Echmounazar, un caveau construit au-dessus du sol, trouvé dans un rare état de conservation; il n'a présenté de trace de voûte dans aucune de ses parties. Du reste, il faut le dire, les édifices funéraires construits au-dessus du sol sont l'exception en Phénicie; la tombe phénicienne est un caveau souterrain aménagé le plus souvent pour donner asile à tous les membres d'une famille. On y descend tantôt par un puits vertical, comme en Égypte; tantôt par un escalier. Le puits paraît l'indice de l'ancienneté

de la construction et c'est dans un temps plus rapproché de nous qu'on a substitué l'escalier aux puits primitifs de certaines sépultures. Le puits s'élargit à mesure qu'il se creuse, formant ainsi un entonnoir renversé dans les parois duquel, à fleur du sol, sont percées des portes basses qui conduisent aux chambres mortuaires. Parfois, mais rarement, on a trouvé deux étages de ces chambres. Rien de constant d'ailleurs, dans leur nombre ou leurs dispositions ; elles semblent avoir été creusées au fur et à mesure que la famille avait de nouveaux morts. On les y déposait soit renfermés dans un coffre, soit enveloppés d'un linceul, dans des niches creusées dans les parois latérales des chambres suivant un plan horizontal. Une fois occupée, chaque niche était fermée par une dalle et on murait l'entrée du caveau ainsi que la bouche du puits. Quelques caveaux, cependant, ne présentent pas de niches; dans ceux-là on a rencontré les sarcophages ou cuves en terre cuite, en albâtre et même en roche dure, dont nous parlerons tout à l'heure.

Les Phéniciens reconnaissaient-ils la place de leurs sépultures à un signe extérieur, comme nous avons vu que cela se pratiquait en Égypte et en Chaldée? Ce point n'est pas douteux. Le plus souvent, un bloc de rocher à peine dégrossi a fait l'office de pyramide, mais les Phéniciens ont élevé parfois sur leurs sépultures de véritables monuments. C'est ce que témoignent, par exemple, les édicules qu'on nomme aujourd'hui dans le pays *El-Maghâzil* (les fuseaux), *el-Burdjl-Bezzâk*, et d'autres encore; ces monuments ont eu, sans doute, la forme pyramidale et furent monolithes, à en juger par leurs débris. L'un d'eux (du groupe d'El-Maghâzil) présente cependant une forme particulière que nous croyons devoir signaler. Supporté par quatre énormes pierres, c'est un cône tronqué, composé de deux parties : un soubassement rond que flanquent quatre figures de lions d'une exécution assez sommaire, et le cône proprement dit, terminé en demi-sphère et orné de denticules avec des coupures pyramidales. Toutes ces sculptures sont traitées avec un soin particulier; mais les archéologues qui l'ont découvert et décrit étaient probablement en présence d'un édifice plus moderne que la pyramide primitive, et l'escalier substitué au puits habituel par lequel on accédait au caveau qu'il recouvre, suffirait pour confirmer notre supposition.

Le *Kabi-Hiram* ou tombeau d'Hiram (dénomination d'ailleurs toute moderne et sans aucune valeur historique) doit être également rangé dans la catégorie des monuments funéraires de la Phénicie : c'est une pyramide tronquée, ayant comme socle un prisme à quatre pans qu'un bandeau saillant sépare de la pyramide elle-même. Celle-ci est formée de trois assises en escalier et en quartiers de roc à peine dégrossis du reste ; aucune inscription ni sur l'édifice ni dans le caveau qu'il recouvre. Contrairement à ce que nous venons de dire de la plupart des sépultures sidoniennes, on trouve à Gébel de véritables hypogées creusées dans le rocher dans lesquelles on entre de plain-pied par une porte basse quelquefois décorée. Du reste, là aussi, l'intérieur du caveau ne présente ni ornements ni inscriptions ; là aussi des niches assez spacieuses creusées dans la pierre recevaient les morts et étaient fermées, après l'ensevelissement, d'une épaisse dalle. Dans la première antiquité, le mort, chez les Phéniciens, dut être déposé dans sa dernière demeure enveloppé d'un suaire ; mais bientôt on lui donna l'abri plus complet d'une bière ou d'un sarcophage. Les bières en bois ont naturellement disparu, mais quelques sarcophages se sont conservés jusqu'à nous ; ils consistèrent d'abord, probablement, en une cuve unie, recouverte d'un couvercle en dos d'âne ; puis on décora la cuve de guirlandes, d'acrotères; puis enfin les sarcophages furent anthropoïdes, suivant l'expression de M. Renan, c'est-à-dire que la cuve, à l'imitation des caisses à momies de l'Égypte, vise à épouser la forme de la tête et des épaules humaines, allant se rétrécissant d'ailleurs jusqu'aux pieds où elle se relève légèrement pour former plinthe. Comme les cercueils de plomb qu'on a retrouvés, la cuve fut, à une certaine époque, d'un usage commun en Phénicie ; mais elle était le plus souvent, nous l'avons dit, en terre cuite ou en albâtre.

Le sarcophage du roi Echmounazar, lui, est en matière plus dure, mais son origine égyptienne ne saurait être contestée, quoique la symétrie et la régularité des boucles frisées de la barbe et des cheveux lui donnent vraiment le caractère d'une œuvre assyrienne. La présence au musée du Louvre de ce sarcophage nous dispense de soulever une controverse sur cette question intéressante.

L'influence grecque se fait sentir lorsque des rapports suivis s'établissent entre Grecs et Phéniciens, et, à partir de ce mo-

ment, le type des sarcophages rappelle le type grec, jusqu'au jour où ce ne fut plus seulement la tête du mort mais le mort tout entier qu'on prétendit modeler sur les couvercles de ces caisses funéraires.

Un des sarcophages découverts à Oum-el-Awamide présentait, comme appendice, une sorte d'autel que l'on doit regarder peut-être comme l'instrument du culte que les Phéniciens rendaient à leur mort, aussi bien que les cippes à sommet ovoïde trouvés dans la plupart des sépultures de Sidon.

D'ailleurs, pas plus que les sarcophages et les caveaux, ces cippes ne portent d'inscription. Nulle ostentation, nul souci du passant ; une préoccupation unique, celle d'honorer le mort comme s'il vivait encore (1).

Nous terminerons cette étude sur la sépulture phénicienne en disant qu'on a souvent rencontré, dressés contre la paroi du caveau ou déposés sur le mort lui-même, comme cela avait lieu en Égypte et en Chaldée, des vases à parfums en terre cuite ou en verre, des statuettes de Baal Hammon, d'Astartè, sous les formes de la déesse mère ou de la déesse à la colombe, des statuettes de dieux et des objets de sainteté égyptiens tels que scarabées, œils symboliques, etc. Des colliers de terre émaillée, des miroirs et des anneaux d'oreilles indiquent suffisamment des sépultures de femmes ; le sceau de l'homme, le plus souvent monté sur un anneau d'argent, était placé auprès du mort. Quant à l'absence d'armes de guerre dans toutes ces sépultures, elle est expliquée par le caractère peu guerrier d'une nation de marchands qui fabriquait des cuirasses d'une solidité éprouvée, et des boucliers merveilleux de ciselure, mais qui confiait à des mercenaires le soin de protéger ses cités et les familles de ses membres.

Dans les vallées du Liban et dans la Bekaa ou Cœlésyrie, pas plus que sur les contreforts du Djebel-Cassioûm, on ne rencontre la tombe phénicienne ; ces régions, au temps de l'occupation phénicienne, ayant appartenu en entier à des tribus sauvages au milieu desquelles ne pénétra pas la civilisation phénicienne ; mais hors de la Syrie, nous l'avons dit, on a trouvé des vestiges considérables de cette civilisation. A Kition, notamment,

(1) Renan, *En Mission*.

sur la côte sud de l'île de Chypre, il a suffi au premier explorateur de quelques coups de pioche pour retrouver un grand nombre de sépultures d'anciens Phéniciens. Le puits du caveau arvadite y est, il est vrai, remplacé par un étroit couloir, et aux niches creusées dans le roc est substituée une large banquette régnant tout autour de la chambre mortuaire sur laquelle on déposait les corps, l'espace libre au milieu de cette chambre était occupé par des vases, des statuettes de dieux et des objets de sainteté ; enfin, comme en Syrie, à une époque plus rapprochée de notre ère, on y fit usage du sarcophage accompagné le plus souvent de deux stèles qu'on plaçait devant les deux petits côtés du coffre.

Nous ne parlerons que pour mention des tombeaux découverts dans la métropole d'Amathonte, véritables caveaux en pierre de taille, recouvert tantôt d'un toit plat, tantôt d'un toit à double pente, avec portes ornées de filets et décorées de sculptures. Nous ne ferons aussi qu'indiquer les nécropoles prétendues phéniciennes, composées de caveaux, il est vrai creusés dans le roc, mais venant tous s'ouvrir sur une vaste cour entourée de portiques. Les tombeaux, les colonnes, l'entablement, tout relève de l'architecture grecque et c'est en vain qu'on y prétendrait trouver quelques-uns des caractères de la sépulture phénicienne.

A Carthage, sur la côte d'Afrique, comme à Cagliari et à Tharos, dans l'île de Sardaigne, où les Phéniciens avaient formé, comme on sait, des établissements considérables, on retrouve le caveau creusé dans le roc avec ses niches plus ou moins nombreuses, et l'escalier ou le puits vertical par lequel on conduisait le mort à sa dernière demeure, avec cette différence que dans les nécropoles de la Sardaigne nos explorateurs modernes ont rencontré en abondance des cippes, des vases, des objets de sainteté (quelques-uns avec des inscriptions) qui manquaient absolument aux nécropoles de Carthage pillées une première fois après l'occupation romaine et depuis par tous les envahisseurs du continent africain.

Il résulte de tout ce qui précède que la tombe phénicienne, tant en Syrie que dans les nombreuses colonies fondées par le peuple phénicien, procède d'un type architectural nettement

défini et le plus souvent nettement exprimé; nous allons examiner s'il nous sera possible, à l'aide des documents que l'on possède aujourd'hui, de reconstituer avec le même bonheur son architecture sacrée.

Il est à peu près certain que le premier culte des Phéniciens fut celui des *betyles*, mot que les Grecs ont emprunté, en l'altérant à peine (*Beth El*, maison de Dieu) à la langue sémitique. Sous le nom de bétyle, ils désignaient toute pierre sacrée animée d'une vertu spéciale, à la façon des fétiches qu'adorent encore certains nègres de l'Afrique intérieure. Elles étaient, chez les Phéniciens, coniques ou ovoïdes, parfois aussi elles affectaient la forme de cippes à peine équarris. Cette pierre sacrée était placée, naturellement, à l'abri des mains profanes, dans un sanctuaire. Mais quelle était la forme de ce sanctuaire? les Phéniciens construisaient-ils leurs temples conformément à un type architectural adopté? Nous n'oserions le prétendre. Le seul document (bien précieux quoique incomplet) que nous possédions est la représentation du temple phénicien de Byblos, au revers d'une monnaie de cette cité. Le bétyle y figure sous la forme d'un cône monolithe. D'une dimension remarquable, il s'élève, entouré d'une balustrade, au milieu d'une cour à laquelle on arrive par un large escalier. Une colonnade formant propylées figure en avant de l'enceinte; et autour de la cour intérieure de chaque côté règne un portique; à gauche le graveur a représenté une *cella*, qui est assurément une construction postérieure à celle du sanctuaire que nous venons de décrire.

Il est probable que tous les grands temples de Melquart à Tyr et d'Astarté à Sidon, mentionnés par Hérodote, offraient les mêmes caractères de construction.

MM. Perrot et Chipiez parlent aussi de temples monolithes rappelant, par leur situation au milieu de vastes pièces d'eau, certains édifices du culte égyptien, mais ce furent probablement des sanctuaires très vénérés, rendez-vous de pèlerinages fréquentés et non des temples ouverts à la piété des fidèles Phéniciens.

Il faut admettre d'ailleurs que les Phéniciens employèrent autant qu'ils le purent le roc lui-même à la construction de leurs temples comme à celle de leurs sépultures et ne se décidèrent à bâtir que lorsqu'il leur manqua. Dans ce cas, ils ache-

vèrent l'édifice à l'aide de blocs énormes ou, comme en Assyrie, à l'aide de briques séchées au soleil.

Les portiques de leurs temples étaient soutenus par des colonnes ou des piliers carrés surmontés de chapiteaux et probablement d'un entablement. Sur les uns comme sur les autres, point de traces de cannelures, point de base non plus. Le chapiteau adhérent au fût, qui a dû le plus souvent être monolithe, affectait plusieurs formes. A Golgos, on en a rencontré qui offrent les éléments du chapiteau dorique; à Eddé, le peu de saillie de l'échine et la grande épaisseur de l'abaque rappellent le chapiteau primitif d'ordre toscan; tandis qu'à Gebel une gorge très accusée est creusée sous l'abaque et relie par un tore assez saillant le chapiteau au fût. A Cypre, alors que déjà sans doute les Grecs avaient rendu à leurs voisins les modèles qu'ils leur avaient empruntés, perfectionnés par leur génie, on rencontre dans certains chapiteaux tous les principes de l'ordre ionique; les courbes des volutes comme les tiges de lotus qui les accompagnent ne manquent pas d'élégance, mais le disque du soleil surmonté du croissant renversé ne laissent aucun doute sur leur origine phénicienne. Les colonnes, support des portiques, étant assez espacées, les architectes phéniciens eurent recours à l'emploi de colonnettes plus légères (peut-être en bois recouvert de métal), pour soutenir les parties saillantes de la toiture.

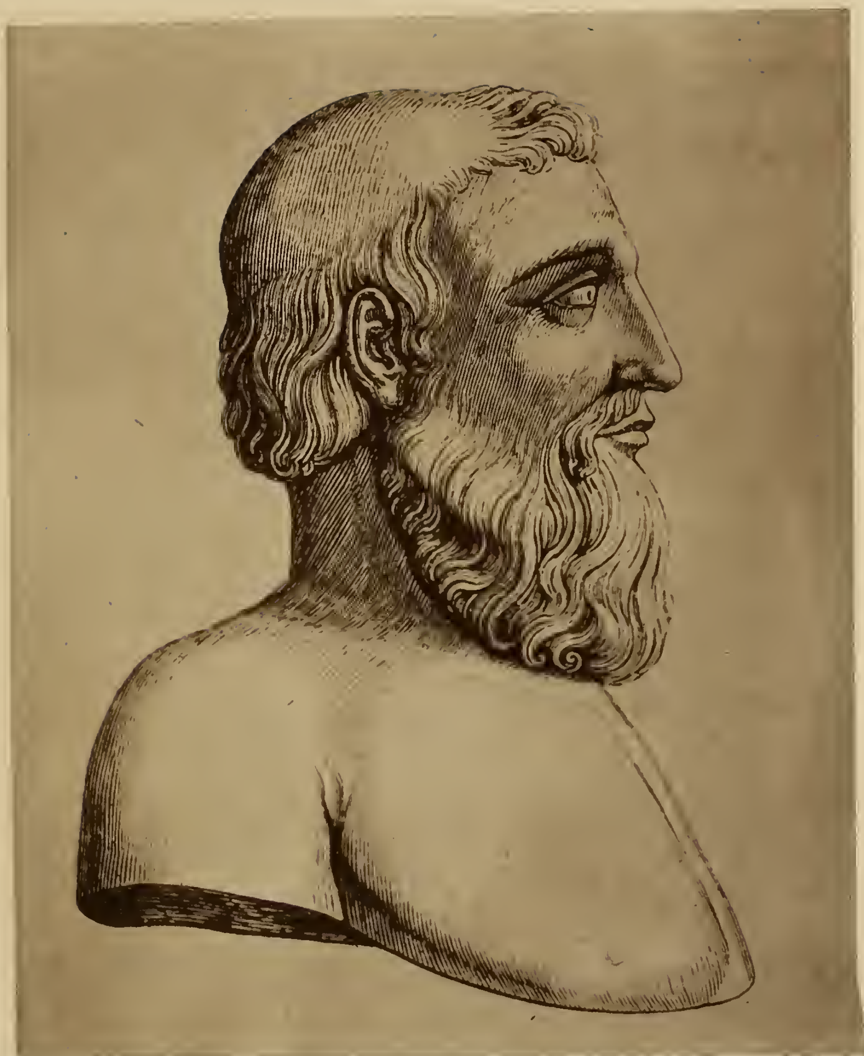
Si la nécessité de ces colonnettes s'explique suffisamment par le but auquel l'architecte les destinait, il n'en est pas de même de ces hauts piliers en pierre, en bronze, ou même en or, qui, suivant certains auteurs anciens, s'élevaient devant l'entrée des temples phéniciens. Ces hauts piliers, échancrés par le sommet, étaient vraisemblablement des symboles, comme les pyramides égyptiennes ou simplement des éléments décoratifs du temple phénicien. Ils étaient parfois accompagnés de stèles ou d'autels et encore de grands trépieds en bronze dans lesquels on brûlait des parfums.

La décoration des frises et des corniches ne nous est connue que par quelques fragments; elle n'est qu'une variante du type égyptien, aussi bien que le globe ailé qui figure dans presque toutes les sculptures des édifices ayant un caractère funéraire ou sacré; mais, qu'on le sache bien, accompagné du croissant renversé, ce symbole est propre à la Phénicie, et devient, pour

ainsi dire, la marque de fabrique du génie phénicien, marque que l'on dut rencontrer à une certaine époque sur tous les produits de l'industrie phénicienne.

On peut donc se figurer le temple phénicien comme un rectangle plus ou moins vaste, limité par d'épaisses murailles de pierres ou de briques. En avant de la porte d'entrée, que précédait un large escalier, s'élevaient deux piliers ou pylônes auprès desquels on plaçait deux ou plusieurs brûle-parfums de grandes dimensions. Pénétrons dans l'enceinte. Elle est entourée de portiques couverts dont le toit est formé de nattes de roseaux chargés d'une couche épaisse de terre battue; des colonnes en pierre, en bois ou en métal le soutiennent; le long des murs, des stèles votives, des ex-voto de toute nature et des statuettes pouvant représenter les malades qui avaient obtenu la guérison implorée du dieu ou de la déesse. Au milieu de l'enceinte, une « cella » de dimensions restreintes abritant la pierre sacrée, les autels des sacrificateurs et de grandes jarres contenant l'eau destinée aux ablutions. De plus, la « cella » devait renfermer, comme en Grèce, le trésor du temple. Quoique nous n'ayons aucune donnée précise à cet égard, nous sommes encouragé dans cette hypothèse par la découverte du trésor de Curium, véritable crypte creusée sous l'un des temples de cette ville.

Les premiers points qu'aient occupés les Phéniciens dans le bassin de la Méditerranée furent l'île de Malte et celle de Gozzo (*Gaulos* dans la *Géographie* de Strabon). On y a donc cherché les traces de l'architecture phénicienne, et, sur le sol même de Gozzo, on a trouvé les ruines de deux temples dont l'origine, d'après MM. Perrot et Chipiez, ne saurait plus être contestée. Ils ajoutent même (et nous leur laissons toute la responsabilité de leur assertion) que ces temples étaient ceux de Sadambaal et d'Astartè. Les habitants actuels de l'île donnant à ces ruines le nom de *Giganteja*, il n'est point étonnant que des explorateurs aient voulu y trouver l'œuvre d'une race de géants qui auraient habité cette région à une époque bien antérieure à son occupation par les Phéniciens. Mais le mode de construction des édifices, l'emploi de pierres d'un volume énorme dans lesquelles les constructeurs ont taillé des portes monolithes, surtout la présence au



M. VITRUVIUS POLLIO

milieu de débris de toute sorte, d'une pierre sacrée, du *bétyle*, le symbole par excellence des Phéniciens et d'une sorte d'édicule qui sans doute l'abritait, semblent confirmer l'hypothèse exprimée plus haut.

La *Giganteja* comprend deux édifices tout voisins. Le plus grand, qui a 26 mètres de longueur dans œuvre et 23 mètres dans sa plus grande largeur, se compose de deux salles dont le contour extérieur est un ellipsoïde et qui ne communiquent ensemble que par un étroit couloir. En face de la porte par laquelle on va de la première dans la seconde salle, l'édifice se termine en forme d'abside et le sol de cette partie se trouve sensiblement plus élevé que celui des deux autres salles. C'est dans cette enceinte réserve qu'on a trouvé, renversé à terre, le *bétyle* dont nous avons parlé. Un bassin creusé dans le roc servait sans doute aux ablutions; du reste, pas de vestige de toiture ni de portiques; ce que nous avons à dire seulement du second sanctuaire, c'est qu'il est plus petit que le premier et n'en est presque que la répétition. L'appareil du monument d'*Hajiar-Kim*, près du village de Casal-Crendi, dans l'île de Malte, est le même que celui de la « Giganteja » de Gozzo; mais le plan en est beaucoup moins clair. De forme elipsoïdale, du reste, comme la « Giganteja », il présente sept absides, et c'est la première des deux absides principales qui semble avoir été le sanctuaire. Des fragments d'un *bétyle*, ainsi que des autels, y ont été retrouvés, autels de diverses formes et présentant une ornementation barbare; c'est également une main barbare qui a sculpté les statuettes (figures votives ou idoles) qu'on a transportées à la bibliothèque de La Valette.

Des débris de stèles rencontrés en Sicile, en Sardaigne et dans l'Afrique carthaginoise, permettent de supposer que les dieux phéniciens y avaient des temples; mais, le plus souvent, on n'a pas même retrouvé la place où ils avaient été érigés et les documents anciens par le moyen desquels on aurait pu avoir quelques données sur les édifices religieux de ces contrées font absolument défaut.

Nous avons tout lieu de penser que les cités phéniciennes n'avaient entre elles d'autre lien de gouvernement que ceux que créent les besoins du commerce et de l'industrie. Chacune d'elles devait être indépendante, politiquement et gouvernée par une aristocratie marchande: telles ont été, dans un temps plus

rapproché de nous, les villes de la Hollande et les républiques de Venise et de Gênes en Italie. Si donc la direction politique des affaires a été confiée à un chef unique, ce chef unique ne put être qu'un souverain électif, quoiqu'il soit traité de « roi » par les écrivains grecs et romains.

Dans ces conditions, c'est inutilement qu'on aurait cherché en Phénicie ces vastes demeures que leurs peuples élevèrent aux despotes de la Syrie et de l'Égypte. Tout au plus a-t-on trouvé, en effet, au milieu des restes de fortifications et de ports construits en grand nombre sur toutes les côtes de Syrie, quelques traces de salles assez vastes et construites en matériaux de grand appareil, qui peuvent avoir servi d'habitation aux chefs de cette nation de navigateurs. Il est probable qu'élevées en brique séchée au soleil, suivant un mode emprunté aux Assyriens, comme toutes les maisons phéniciennes les demeures royales, s'il en a jamais existé en Phénicie, n'ont pas tardé à disparaître sous l'action du temps. Quant aux villes elles-mêmes, elles étaient entourées de puissantes murailles dont l'appareil nous est connu par quelques restes de ces constructions à Arad et à Sidon. Naturellement, les ingénieurs militaires du pays y employèrent, plus encore que les architectes, des matériaux de grande dimension mal appareillés et sans ciment. Mais ces constructions aussi bien que celles des citernes et réservoirs destinés à recueillir l'eau potable, que l'on rencontre sur plusieurs points de la Tunisie, sont plutôt, ainsi que nous l'avons dit, œuvres d'ingénieurs que d'architectes et leur étude nous entraînerait au delà des bornes de cet ouvrage.

Il résulte d'études très sérieuses faites depuis le commencement de ce siècle que les Juifs (de race sémitique comme les Chananéens dont ils allaient occuper le territoire) n'étaient qu'un assemblage confus de tribus nomades vivant sur la rive gauche du Jourdain. Après leur occupation, à la faveur d'une sorte de *pénétration graduelle*, pour nous servir de l'expression de MM. Perrot et Chipiez, de la contrée appelée depuis Palestine, les tribus juives, séparées les unes des autres par des bandes de population chananéenne, ne constituèrent point d'abord, à proprement parler, un État. Ce n'est que devant les menaces incessantes de leurs turbulents voisins, Philistins, Amalécites, etc.,

aspirant tous à s'étendre dans l'intérieur de Chanaan, que les Juifs commencèrent à se nommer des chefs militaires (*kasim*), expression que l'on traduit à tort par celle de juges.

C'est ainsi que Saül, « un kasim » de la tribu benjamite, avait su grouper autour de lui un certain nombre de tribus avec le secours desquelles il battit les Ammonites, les Amalécites, et résista même glorieusement aux Philistins. Au moment de sa mort, l'union s'était déjà faite en Israël et il fut facile à David, son successeur, d'organiser, en présence du résultat acquis, une sorte de confédération militaire de tous les groupes juifs disséminés sur le territoire de Chanaan. L'union militaire consentie, l'union politique ne tarda pas à suivre et le roi de Juda devint le roi de tout Israël.

Son activité militaire, entretenue par la résistance des tribus chananéennes à leurs vainqueurs et la nécessité pour lui de se créer de toutes pièces une capitale à l'abri d'un coup de main des vaincus (1), n'auraient guère permis à David, on le comprend, de favoriser l'essor du génie artistique et industriel de son peuple, au cas où il aurait existé. Mais il est aujourd'hui prouvé que jusqu'à David et même jusqu'à Salomon, les Juifs ne possédaient, en fait d'art et d'industrie, que la science rudimentaire du pâtre ou du paysan, et cela, malgré leur prétendu séjour en Égypte, sous la haute protection de leur compatriote Joseph, et leur prétendue éducation artistique commencée dans ce pays.

Nous n'en voulons d'ailleurs d'autres preuves que l'aveu même de la Bible. Pourquoi Salomon aurait-il emprunté un architecte et des ouvriers de tous genres aux Phéniciens, s'il avait eu sous la main des artistes juifs auxquels il devait, naturellement, confier l'édification du temple de Jérusalem? Encore que l'action de l'Égypte sur le génie juif soit indiscutable, il est au moins certain que les éléments de l'architecture égyptienne apparaissant dans la construction de cet édifice ont passé par la Phénicie pour aller jusqu'à Jérusalem.

Nous avons dit apparaissant, mais c'est apparents, d'après ce que la tradition nous enseigne, qu'il faut dire ; car il ne reste plus

(1) Cette capitale, qui prit le nom de Jérusalem, fut bâtie sur l'emplacement de Jébu, citadelle fortifiée des Jébuséens, du pied de laquelle partaient les deux chemins conduisant du port de Joppé aux gués du Jourdain et du nord de la Palestine à la frontière d'Égypte.

une pierre aujourd'hui du temple de Salomon; aussi ne tenterons-nous pas, comme d'autres l'ont fait avec plus ou moins de bonheur, la restitution de ce temple qui résume en lui toute l'architecture prétendue judaïque; mais, grâce aux documents écrits de l'époque, grâce aussi aux restes bien rares de certains édifices qui ont peut-être été contemporains du temple, grâce enfin à la certitude où nous sommes que ce fut un architecte phénicien qui en dicta les grandes lignes, nous pouvons essayer de figurer simplement la silhouette d'un édifice qui prit une place si importante dans l'histoire du peuple juif.

On sait que Hiram II, roi de Tyr, fournit à Salomon tous les bois dont il eut besoin ainsi que des maçons giblites, et que **Hiram-Abi** est désigné dans les chroniques comme l'architecte phénicien, *supérieur dans tous les arts*, auquel fut confiée cette œuvre considérable. Hiram, appelé à tort Adoniram (le texte hébreu ne portant que les cinq dernières lettres qui forment le mot Hiram), fut envoyé vers 1014 par le roi de Tyr à Salomon; mais on peut présumer qu'avant cette époque, il avait construit pour son souverain une partie de l'édifice que celui-ci fit ériger à Tyr (1).

Il s'ensuit, logiquement, que tous les éléments du temple phénicien ont dû entrer dans la construction du temple juif, modifiés par les idées religieuses de ce peuple et par les besoins du culte de Iahvé.

On peut donc s'imaginer un vaste quadrilatère, construit en pierres sciées de très grand appareil avec refends, comme en présente le mur dit *des Lamentations* à Jérusalem; non que la date de ce mur soit antérieure à Hérode, mais parce que les tailleurs de pierre et appareilleurs d'alors avaient certainement conservé les traditions de leurs prédécesseurs; quant à la porte Dorée et au tombeau d'Absalon et de Zacharie, invoqués par M. de Saulcy comme des spécimens de l'architecture juive primitive, il est aujourd'hui constaté qu'ils datent de notre ère ou à peu près.

Mais, avant d'aller plus loin, remarquons une première altération du type consacré dans l'architecture du temple phénicien. Devant l'entrée principale du quadrilatère dont nous venons de

(1) La légende nous apprend qu'Hiram-Abi n'eût pas le bonheur de voir consacrer le monument dont l'édification devait conserver son nom : il fut assassiné, avant l'inauguration du temple, par quelques ouvriers mécontents.

parler, point de « pylône », mais, en revanche, des tours carrées à chaque angle, comme s'il se fût agi d'une fortification.

Dans l'enceinte de ce quadrilatère, et à une certaine distance du mur d'enceinte, des portiques, dans lesquels sont ménagés des corps de garde pour les gardiens du temple ; ces portiques entourant une vaste cour qu'on appelait le *parvis d'Israël* et dont l'entrée était interdite à tous autres qu'aux Juifs; puis, au milieu de cette cour, le temple divisé en deux parties bien différentes comme caractère et comme destination; mais le temple lui-même était précédé d'une cour (le *parvis des Prêtres*) entourée de portiques comme le *parvis d'Israël*, avec cette différence qu'ils masquaient les sacristies ainsi que les boucheries non couvertes dans lesquelles on sacrifiait et dépeçait les victimes.

Au-devant de la porte de la troisième enceinte, un *pylône* de médiocre grandeur, emprunt fait du *pylône* phénicien et auquel on accédait par un escalier de plusieurs marches. Dans le parvis, l'autel des sacrifices et le bassin contenant l'eau pour les ablutions. Enfin, sur un plateau encore beaucoup plus élevé, le sanctuaire précédé d'un *pylône* beaucoup plus grand, flanqué de deux colonnes isolées. Ce sont ces colonnes qui, fondues en bronze par Hiram-Abi, ont été décrites dans le *Livre de Jérémie* sous les noms de *iakin* et *boaz*.

Le sanctuaire était divisé en deux parties : le *hécat*, meublé magnifiquement et décoré comme le palais d'un souverain de l'Orient, et le *debir* (saint des saints), pièce absolument obscure, dont l'entrée était fermée par un rideau, que la main seule du grand prêtre soulevait à de rares occasions, et dans laquelle était renfermée l'arche transportée autrefois sur les hauts lieux devant les tribus émigrant ou tenant campagne.

Notre essai de description se terminerait là, si nous n'avions à mentionner l'hypothèse de MM. Perrot et Chipiez, relativement à une construction qui se serait trouvée derrière le sanctuaire, absolument séparée de lui, du reste, et qu'on appelait le *parvar*. Cette construction, selon ces auteurs, était réservée aux dieux (probablement phéniciens et égyptiens) adorés par les étrangers habitant la Judée.

Les auteurs de l'*Histoire de l'art dans l'antiquité* émettent aussi sur les détails de cette immense construction, des colonnes et du mobilier du temple juif, des hypothèses fort ingénieuses;

mais nous craindrions de nous égarer en les suivant sur ce terrain, et nous renvoyons nos lecteurs à leur œuvre, où nous avons largement puisé.

Nous avons vu (1) que, comme témoins (*djed-aad*) des grands faits de son histoire, le peuple juif commença par ériger des pierres brutes ou des monceaux de pierres. Ce fut probablement aussi par la « pierre levée » qu'il signala d'abord la sépulture de ses grands hommes. Le monument d'*Ala-Safat*, par exemple, fermé par devant au moyen d'une pierre trouée qui permet le passage d'un homme rampant sur le sol n'est-il pas véritablement un tombeau? Un tombeau aussi le dolmen d'Hesbon. L'enceinte de Deir-Ghuzaleh et celle de Minieh offrent exactement les caractères du cromlec'h celtique. Tombeaux ou sanctuaires, comme les temples phéniciens qu'ils rappellent, qui nous le dira jamais? Du reste, les Juifs se servirent surtout, pour leurs sépultures, des nombreuses cavernes naturelles dont on constate la présence en Syrie; puis, plus tard (mais à une époque assurément antérieure à la conquête chaldéenne), notamment dans la vallée du Cédron, ils se créèrent des « hypogées » à la façon de leurs voisins, les Phéniciens et les Égyptiens. La sépulture juive est, alors, un ou plusieurs caveaux creusés dans le rocher, communiquant ensemble par d'étroits couloirs et présentant des fours à cercueils (*goquim*) établis symétriquement dans les parois de la chambre funéraire. Elle est donc la reproduction presque entière de la tombe phénicienne, à cette différence près qu'on n'y pénètre ni par un puits ni par un escalier, mais par une porte à fleur du sol du caveau. Cette ouverture était fermée, soit par une pierre brute, soit par une stèle d'une architecture aussi barbare que le reste du tombeau. Au temps des derniers rois asmonéens ou même d'Hérode, la stèle se développe et devient une véritable façade sur la composition de laquelle apparaît la trace du génie grec, mais avec des réminiscences de l'architecture qui précéda en Judée l'introduction de l'art nouveau : ainsi, l'usage de la corniche assyrienne et des créneaux assyriens. Réminiscences aussi de l'art égyptien, ces deux appliques taillées dans le roc, de chaque

(1) Chap. Ier, *les Origines de l'architecture*.

côté de la porte du tombeau faisant, avec le reste de la façade, une saillie très appréciable et se terminant, non en pointe comme l'obélisque égyptien, mais en une échancrure dont la destination nous est demeurée jusqu'ici inconnue.

Tels sont les tombeaux de Mertain-Salih et les tombes dites de Zacharie, de saint Jacques et de Josaphat. Quant au tombeau dit d'Absalon, espèce de rotonde décorée d'une ornementation néo-grecque, nous ne le croyons pas antérieur à l'occupation de la Judée par les musulmans.

De l'autre côté du Sind, l'ancien Indus et séparé de la Tartarie par les hauts sommets de l'Himalaya, l'Hindoustan ou Inde cisgangétique est peuplé de ruines encore fort belles, qui ont été l'objet de longues controverses entre les archéologues. A en croire la tradition brahmanique, certains des monuments de cette contrée, dont nous admirons encore les restes, auraient été élevés il y a 8000 ans (leur construction, au temps du roi Elou, souverain du Dwaparâ-Youya leur donnerait 7900 ans d'existence) ; mais Charles Malet, dont les remarquables travaux sur les curiosités hindoues ont servi de base à tous ceux qui, après lui, les ont étudiées, oppose à cette légende, la légende musulmane qui n'attribue que 900 ans d'existence au *Kêlâça*, sans contredit l'un des plus anciens des édifices de l'Hindoustan.

Avec M. Gailhabaud, nous estimons qu'en fixant à 1000 ou 1200 ans avant notre ère la construction des édifices antérieurs à la conquête musulmane, nous approcherons de la vérité.

Il est certain d'une part, que nous ne trouvons rien, dans les auteurs grecs ou romains, qui nous en révèle l'existence. D'autre part, les sculptures retraçant des épisodes, des faits dont l'histoire nous a livré la date à peu près certaine, tels que ceux de la guerre des Crichna et des Pandoux qui figurent dans la décoration du Kélâça, assignent aux monuments eux-mêmes une origine postérieure à ces événements.

Un membre de l'Institut (1), dans sa notice sur le temple de Visouacarma à Ellora, s'exprimait ainsi :

« Il est évident que le temple de Visouacarma est bouddhiste ; il est donc postérieur au VIe siècle avant notre ère, comme il doit

(1) Langlès, *Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan.*

être antérieur au IXe de cette même ère. Les sujets que traitent les sculptures sont presque tous pris dans la nature et non dans la religion; il me semble qu'il faut en conclure que la religion bouddhiste, au commencement de la construction du temple, n'avait pas encore vieilli et qu'elle était sans traditions... Pour cette raison, je penche à donner, comme l'époque des travaux que je viens de décrire, les siècles voisins du commencement de notre ère, etc. »

En résumé, la date des plus anciens monuments religieux, militaires ou civils des Hindous peut être à peine celle de la prise de Troie. Parmi ceux-là, quand nous aurons cité la pagode de Chalembrom et le temple taillé dans le roc de Kêlâça, nous aurons épuisé la liste des édifices hindous de la première époque dont les restes nous sont connus. Nous étudierons d'ailleurs à sa date l'art hindou-musulman lorsque nous rencontrerons, dans l'évolution de l'art architectural, les édifices de style indo-arabe.

Mais existe-t-il même, à proprement parler, un style hindou?

En examinant le « Kélâça », par exemple, ce qui frappe l'esprit, c'est qu'à côté de la lourdeur et de l'écrasement des formes, du défaut de régularité et de symétrie de la construction, de l'uniformité même du dessin affectant partout des formes carrées, de tout cet ensemble enfin qui paraît être le produit maladroit de quelque architecte égyptien inexpérimenté et dont le goût s'est corrompu par suite de son séjour prolongé sur une terre alors vide d'œuvres architecturales, nous trouvons une pureté de dessin, une délicatesse de ciseau dont l'art grec seul semble capable. Toujours est-il que frises, frontons, chapiteaux, corniches, sont les preuves indéniables d'un art sculptural fort avancé, ou, du moins, de procédés très perfectionnés. Est-ce à dire que les Égyptiens ont porté dans l'Hindoustan l'idée des pyramides immenses, des sphinx gigantesques et des hypogées de la Thébaïde, en même temps que la servile imitation de la décoration par les Grecs de leurs temples et de leurs acropoles?

Deux mots sur cette hypothèse.

On ne peut guère contester aux Égyptiens l'introduction dans l'Hindoustan, à une époque déjà éloignée de l'origine de la plupart de leurs grandes œuvres monumentales, du style et des procédés de construction qui leur étaient propres; cette introduction ayant dû s'effectuer par la médiation des habitants de



DONATUS ou ST-DONAT

l'Abyssinie dont les anciennes relations avec l'Hindoustan sont connues et indiscutables.

C'est donc vraisemblablement l'architecture égyptienne qu'ils ont modifiée, en soumettant aux exigences du culte hindou et des usages hindous, les détails de cette architecture dont ils conservèrent d'ailleurs les grandes lignes. Quant à la perfection des détails, elle n'est point telle, suivant nous, qu'elle puisse supposer aux artistes une connaissance même éloignée de l'art grec.

Une remarque à faire et qu'on a faite avant nous (1), c'est que « à côté de la délicatesse fidèle des imitations de cette flore splendide, de cette nature si variée qui l'entourait, le sculpteur hindou apportait à l'exécution de toutes les œuvres enfantées par l'imagination pure, une lourdeur et une bizarrerie monstrueuses, exclusives de ce goût profond qui distingua le génie grec dans toutes ses inventions, lorsqu'il sortit de l'imitation du positif pour se livrer à la reproduction de son idéal. »

Que conclure de là, sinon que l'ouvrier hindou, d'une habileté merveilleuse dans l'imitation de ce qu'il voyait par ses yeux, n'avait pas alors, pour rendre sa pensée, le guide habile et sûr qu'il aurait trouvé dans l'art grec pour peu qu'il l'eût connu.

Ajoutons, d'ailleurs, que les architectes de l'Inde devaient se conformer scrupuleusement aux règles imposées par les lois religieuses du pays. La disposition et l'importance de l'édifice leur étaient indiquées, mais ils restaient les esclaves de la forme consacrée (2).

Le « Kêlâça » d'Ellora, temple dédié à Siva, n'a point été creusé souterrainement ; il est taillé dans le roc vif et complètement détaché de la montagne, ayant ainsi l'apparence d'un édifice construit pierre à pierre. Trois parties le composent : une entrée avec deux ailes, la chapelle de Nandi et le temple proprement dit. Le pavillon d'entrée se composait de cinq pièces et était surmonté d'un étage auquel on accédait par deux escaliers placés dans deux des pièces du rez-de-chaussée. Le premier étage communiquait par un pont à la chapelle de Nandi, compagnon de Siva, ornée de sculptures et parfaitement éclairée. De cette chapelle, un nouveau pont conduisait au temple dont l'élévation

(1) Langlès (de l'Institut).

(2) On trouve ces règles dans les chapitres XXVI et XXVII du *Matsya* des *Pouranas*.

au-dessus du sol de la cour intérieure ainsi franchie est de 30 mètres. On entre dans ce temple par un portique haut de 4 mètres sur 2 mètres de largeur, gardé à droite et à gauche par des statues gigantesques. La longueur de l'édifice est de 34^m,50, sa largeur de 20 mètres et sa hauteur de 5^m,50.

Le plafond de cette grande salle est supporté par deux rangs de huit piliers et deux rangs de pilastres au nombre de vingt, se séparant au milieu, de façon à former les bras d'une croix. Ces piliers, comme la plupart de ceux des édifices de cette époque, sont quadrangulaires jusqu'à une certaine hauteur et se terminent en forme de colonnes cannelées, supportant comme chapiteau la fleur fermée du lotus que surmonte un abaque cubique à consoles sur lequel repose l'architrave. Aux deux extrémités de la croix se trouvent deux portes par lesquelles on communiquait avec les appartements des prêtres. Quant à l'allée du milieu, elle conduit au sanctuaire élevé de cinq marches au-dessus du pavé du temple.

Par deux petites portes percées à droite et à gauche du sanctuaire, on communiquait par une terrasse avec cinq chapelles figurant les chapelles absidales de nos églises du moyen âge.

Le sommet du temple se termine par une pyramide pour la décoration de laquelle l'artiste hindou a répandu à profusion les ornements les plus étranges que notre imagination puisse rêver. Tout autour de l'édifice on a creusé une vaste cour entourée d'une galerie en forme de cloître à deux étages. Au rez-de-chaussée, cette galerie fait communiquer avec deux grottes dont l'une n'était autre qu'un petit temple dédié également à Siva.

Le plafond de ce temple, d'une belle conservation, est soutenue par de larges piliers et on y retrouve des restes de peinture. Les parois du temple disparaissent sous les sculptures dont on les a couvertes.

Que le lecteur ajoute à cette description bien incomplète les éléphants gigantesques qui semblent commander, de chaque côté du premier pont, ceux qui sont sculptés dans les soubassements du temple, des obélisques; enfin, montés sur des piédestaux, les deux gardiens de Lackmis, armés de quatre bras, ne sera-t-il pas frappé, comme nous l'avons été nous-même, des points de ressemblance de cet ensemble architectural avec certains temples de la vieille Égypte? Toute cette suite de salles hypostyles, de

chapelles latérales ou absidales au toit plat, d'animaux et de statues gigantesques ne paraissent-ils pas empruntés au génie architectonique des contemporains des Touthmésis et de Ramsès? Les différences de niveau du sol, sur lequel sont assises les diverses parties de ce colossal édifice, différences rachetées par des escaliers de hauteurs variées, étaient sans doute commandées par les accidents du sol dans son état primitif, et l'on n'y saurait voir de réminiscences de ces plates-formes précédées d'escaliers immenses que nous avons signalées comme un des caractères typiques de l'architecture chaldéenne.

La coutume d'élever des tours à l'entrée des villes existait dans l'Inde comme dans l'Égypte; mais tandis que les Égyptiens en plaçaient une de chaque côté des portes, les Hindous n'en élevaient qu'une au-dessus. Les plus grands travaux furent certainement les réservoirs, les uns creusés dans le sol et servant aux bains ou aux usages domestiques des habitants des villes, les autres formés par des vallées dont ils fermèrent les issues au moyen de digues immenses. Ceux-là étaient destinés à l'irrigation des terres. Dans l'Égypte proprement dite, nous l'avons vu, les temples souterrains sont l'exception et on ne compte guère qu'un *spéos* important : celui d'Ipsamboul, en remontant la vallée du Nil. Dans l'Inde, au contraire, les *spéos* semblent être la règle. Les temples de Djagasynathâ, de Parasona-Râma, d'Indra, de Doumar Leyna, du Djenouassâ et le palais d'Indra lui-même, sont des édifices souterrains occupant un espace énorme et dans lesquels les artistes hindous dépensèrent leur merveilleux génie de décoration avec autant de prodigalité que si leur œuvre eut dû être éclairée par les rayons du soleil. C'est qu'ils ont pensé, et avec raison, pouvoir lui assurer ainsi une durée que ne devaient pas avoir les édifices exposés aux injures du temps, et des hommes. Quel a été en effet le plus grand soin des musulmans après la conquête? La destruction de tout ce qui pouvait froisser leur foi religieuse. Aussi ont-ils abattu par milliers temples et pagodes; c'est à leur solidité à toute épreuve que les *spéos* ont dû échapper, presque seuls, à la barbarie du vainqueur. Du reste, tous les membres de l'architecture de ces édifices souterrains étant pareils, à fort peu près, au temple d'Ellora, il est inutile de les décrire ici.

Des arcs de triomphe carrés et des ponts dont les piles sont formées de monolithes réunis les uns aux autres par des dalles d'un poids considérable doivent être également comptés au nombre des anciens monuments hindous.

Enfin, l'Inde ancienne, a eu, comme l'Égypte, ses monuments funéraires qu'on a appelés *topas* ou *stuppas* et qui se composent de salles carrées, placées un peu au hasard et communiquant entre elles comme dans les *mastabas*; mais on n'a retrouvé dans aucun d'eux le puits égyptien. Les tombes de l'île de Ceylan affectent simplement la forme d'un tumulus surmonté d'une pyramide.

CHAPITRE IV

Les constructions dites cyclopéennes dans la Grèce, l'Asie Mineure et l'Italie. — Acropoles, trésors, tombeaux. — Les *nouraghes* de la Sardaigne, les *talayots* des îles Baléares, les *specchie* de la Pouille. — L'architecture étrusque.

Outre les restes des monuments anciens qui portent, pour ainsi dire, la marque de fabrique des peuples qui les ont élevés, les explorateurs ont rencontré, notamment sur le sol de la Grèce, de l'Italie et de la Sardaigne, des débris de constructions primitives sur les auteurs et la destination desquelles l'accord ne s'est point fait jusqu'ici entre les savants.

Dans leur étude sur les *nouraghes* de la Sardaigne (1), MM. Perrot et Chipiez ont écrit ceci : « Dans l'intérieur de l'île où les Phéniciens ne se sont jamais établis, sur bien des points de ce pays montueux dont les Sardes, comme on les appelait, sont restés les seuls maîtres jusqu'au temps de l'empire romain, on a trouvé de très nombreux restes d'édifices parfois considérables par leur masse et par la place qu'ils occupent sur le terrain... Comme on l'a reconnu tout d'abord, ces constructions se distinguent aisément des monuments de l'époque romaine qui se rencontrent aussi par groupes dans la même région. Procédés d'exécution et style, tout diffère. En revanche, dans cette architecture, dans ces ouvrages de tout genre, on a remarqué certains traits, certains caractères qui rappellent à quelques égards l'art phénicien. » Plus loin, ils établissent une comparaison entre les *nouraghes* de Sardaigne et les *talayots* des îles Baléares, mais sans en revendiquer, cette fois, l'origine au profit des Phéniciens; puis, enfin, rapprochant des *nouraghes*, les *specchie* de la Pouille et de la terre d'Otrante (2), ils conviennent que « les plus anciens

(1) *Histoire de l'art et de l'antiquité* (*la Sardaigne*), § 1er, p. 9.

(2) C'est à l'imitation de ces *specchie* antiques, que le cultivateur de la Pouille

habitants de cette contrée que connaisse l'histoire, ce sont les Iapyges et les Messapiens » et ils concluent en ces termes : « C'est donc à eux (aux Iapyges) que l'on est tenté de faire remonter l'origine de ces pratiques et de cette tradition. »

Pour nous, comparaison faite de certains détails et de l'ensemble de toutes les constructions massives qui constituent le type particulier de cette architecture primitive, nous n'hésitons pas à attribuer au même peuple les murs militaires et les acropoles *cyclopéennes* de la Grèce, les *nouraghes* de la Sardaigne et les *specchie* de l'Italie, protégeant d'ailleurs notre opinion de l'autorité d'un livre parvenu jusqu'à nous sous le nom d'Aristote et qui dit textuellement qu'il y a, dans l'île de Sardaigne, des bâtiments disposés *selon le vieux style grec*.

Donc, sans prétendre que l'Acropole de Mycènes, par exemple, remonte à Pirasus, c'est-à-dire à 1710 ans avant notre ère, nous avons le droit d'en attribuer la construction à ceux qui occupèrent, à une époque bien antérieure à l'émigration des Lapithes, des Hellènes Achéens, des Éoliens, des Béotiens, des Thesprotes thessaliens, la péninsule hellénique et le sud de l'Italie. Hérodote les appelle Pélasges ; qu'on nous permette de leur conserver le nom que leur a donné le Père de l'Histoire.

Le principal caractère de l'architecture pélasgique c'est l'emploi, comme dans l'architecture phénicienne, de pierres énormes superposées, mais en polyèdres le plus souvent réguliers, sans adjonction d'ailleurs d'aucun ciment; c'est par la perfection qui a présidé à leurs joints que se soutiennent encore ces blocs d'un poids considérable.

Un autre caractère de ces constructions c'est, dans certaines parties intérieures, la superposition en encorbellement des blocs et la suppression de toutes arêtes après leur mise en place, de façon à présenter une ressemblance éloignée avec la voûte ogivale.

On retrouve des traces de murs militaires primitifs en Grèce, à Mycènes, près de Missolonghi, en Étolie, à Thoricos, dans l'Attique et en Italie dans les ruines d'Arpino, de Segne d'Alatri, de Norba, de Corsone, de Volterra, etc. Ils sont le plus souvent

et de la terre d'Otrante élève encore aujourd'hui son *truddhu*, sorte de construction massive en pierres sèches et en forme de tour qui lui sert de refuge contre le mauvais temps et d'habitation pendant la saison des travaux agricoles.

au pied d'éminences qui, entourés de cette ceinture de blocs d'une épaisseur énorme devenaient de véritables forteresses capables de résister à toute attaque. L'histoire de l'antiquité grecque ou latine, dit Petit-Radel, nous montre jusqu'à présent quatre cents villes environ qui sont reconnues comme ayant été murées en blocs de pierre de construction dite cyclopéenne. Ces murs militaires, partout où on les a signalés, ont présenté les caractères que nous avons indiqués plus haut; donc rien de plus à ajouter ici.

Autrement intéressantes sont les *Acropoles* de Tyrinthe près de Napoli et de Mycènes près de Carvati, en Morée.

L'acropole cyclopéenne de Tyrinthe (aujourd'hui Paleco-Anaplie) peut-être la plus ancienne en date, était construite au milieu d'une plaine sur un rocher oblong. Ses murs présentant un développement d'environ 432 mètres, sur, en général, 6 mètres et même 8 mètres d'épaisseur sont composés de blocs non taillés de 3 à 4 mètres de longueur sur $1^m,33$ d'épaisseur.

Leur hauteur était probablement de 18 mètres. Les montants de la porte, haute de 5 mètres, étaient composés de blocs bien plus considérables encore; et au-dessus de l'architrave était probablement percée une ouverture triangulaire, comme la « Porte des Lions » à Mycènes nous en offrira tout à l'heure un exemple. Quant aux murailles, elles n'étaient pas absolument pleines, mais se divisaient au contraire dans leur épaisseur en galeries de $1^m,70$ de largeur sur une hauteur d'environ 4 mètres dont la voûte était formée de pierres pareilles à celles employées dans la construction mais s'arc-boutant ensemble de façon à former voûte. Une rampe soutenue par un mur, également de construction cyclopéenne, conduisait de la plaine à l'acropole de Tyrinthe.

La porte de l'acropole cyclopéenne de Mycènes présente cette particularité que le vide triangulaire ménagé au-dessus du linteau pour le décharger d'autant est masqué, du côté de l'arrivée, par une dalle (qu'on nous permette de donner ce nom à un bloc de $1^m,20$ d'épaisseur) encastrée au-dessus de l'architrave et offrant certainement le plus ancien spécimen de l'art de la sculpture chez les Pélasges.

Au centre du bas-relief est un pilier diminué sensiblement de haut en bas et surmonté d'un chapiteau. De chaque côté deux animaux reposent, les pattes de derrière sur l'architrave, et les

pattes de devant sur le soubassement du pilier. Ces animaux sont décapités depuis longtemps, mais on y peut voir, assez volontiers, la représentation de lions plutôt que de tigres ou d'autres fauves. C'est, du reste, sous le nom de *Porte des Lions* que cette porte a été de tout temps désignée.

C'est de la même époque et peut-être même d'une époque antérieure que date le *Trésor* (1) (ou le tombeau) d'Atrée, situé à peu de distance de l'Acropole. Il consiste en une salle circulaire creusée dans la montagne à laquelle on arrive par une galerie également. Salle et galerie sont construites en blocs simplement superposés, avec cette différence que la paroi intérieure de ceux qui composent la voûte de la salle sont cintrés ou, pour parler plus justement, qu'après avoir placé les assises l'une sur l'autre en encorbellement, on a abattu les arêtes des blocs assemblés. La plus grande hauteur de la salle semble être de 12 à 15 mètres : elle précède une salle plus petite, entièrement taillée dans le roc et séparée d'elle par une porte basse avec linteau, au-dessus duquel est ménagée la cavité triangulaire que nous avons déjà observée en parlant de la « Porte des Lions ».

Les archéologues ont pensé que cette seconde salle fut un lieu de sépulture, quoique aucune découverte ne soit venue jusqu'ici confirmer cette opinion.

Mentionnons encore, en quelques mots, un édifice également pélasgique, bâti sur éminence rocheuse, à quelques kilomètres de Missolonghi. Il consiste actuellement en une excavation taillée dans le roc, formant une grande salle, divisée dans le sens de sa longueur par cinq murs parallèles. Chacun de ces murs, d'une épaisseur d'environ 2 mètres et d'une hauteur de 7 mètres, est formé de pierres assemblées avec soin, mais non taillées. Chacun d'eux présente aussi trois ouvertures de forme pyramidale mais d'inégale grandeur. La toiture a depuis longtemps disparu; elle était sans doute composée de larges dalles reposant sur chaque

(1) Le *Trésor* était un édifice destiné à renfermer les richesses publiques : deniers, objets précieux conquis sur l'ennemi, vases ou ornements sacrés, etc. Les premiers Trésors furent des tombeaux, garantis par le respect religieux contre toute tentative de violation ou de profanation. — Plus tard, dans la partie postérieure des temples grecs (l'*ophistodome*) une salle fut spécialement destinée par les architectes à cet usage. Voir *les Temples grecs*.



GRÉGOIRE DE TOURS

mur. On a longtemps discuté sur la destination probable de cet édifice. Nous croyons avec M. Gailhabaud que ce fut simplement un vaste magasin de grains ou d'armes.

Les *nouraghes* de Sardaigne et les *talayots* des îles Baléares furent-ils des *trésors*, des sépultures ou des temples?

Tout d'abord leur forme exclut l'idée de temple, l'idée d'un lieu dans lequel, à certaines époques, doivent se trouver réunis un certain nombre d'individus. Le nouraghe est, en effet, une sorte de tour en forme de cône tronqué que terminait probablement une terrasse. La porte en est si basse qu'on ne peut la franchir qu'à quatre pattes. La chambre dans laquelle on pénètre, par un couloir plus ou moins long, est haute de 6 à 7 mètres. Les assises, horizontales, posées en encorbellement les unes sur les autres, y dessinent un dôme allongé. « La face en est ravalée avec un certain soin, de manière que la courbe paraisse continuer. On arrive ainsi à rétrécir assez le vide, vers le sommet, pour qu'une seule dalle puisse servir de plafond (1). » Ménagé dans l'épaisse muraille un étroit escalier en spirale conduit au sommet de l'édifice ou à un étage supérieur. Souvent des niches ont été pratiquées dans la paroi interne des chambres, mais on n'y remarque point de fenêtres; tout au plus, vers le sommet, une petite lucarne éclaire à peine l'escalier.

Parfois le *nouraghe* est flanqué de trois ou quatre *nouraghes* plus petits; mais, isolé ou aggloméré, il n'a pu servir de temple, comme on le voit. Ce ne fut pas non plus une sépulture, car, outre qu'on n'y a jamais rien trouvé qui révèle une destination mortuaire, il existe, en Sardaigne même, à côté des nouraghes, des sépultures auxquelles on a donné, dans le pays, le nom de sépultures des géants, *sepoltura gigante* (2). Dans ces tombeaux, la fosse est généralement précédée d'un hémicycle dessiné par un mur de pierres sèches d'environ 50 centimètres de hauteur et par une haute stèle travaillée avec assez de soin et munie à sa base d'une petite porte ou plutôt d'un trou par lequel on communiquait avec la fosse. C'est par là, sans doute, que se conformant à une pratique religieuse en usage chez beau-

(1) Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*. La ressemblance entre ce procédé de construction et celui que nous avons signalé dans la construction du Trésor d'Atrée est indiscutable.

(2) A cause de la longueur de la fosse qui varie entre 5 et 10 mètres.

coup de peuples anciens, les parents du mort lui faisaient passer des aliments, des boissons ou des parfums.

Si donc le *nouraghe*, le *talayot* et les *specchie* n'ont pu être ni des temples ni des sépultures, il ne reste que l'hypothèse formulée plus haut qu'ils furent des fortifications ou des magasins fortifiés, comme celui de Missolonghi. C'est d'ailleurs l'opinion adoptée par MM. Perrot et Chipiez.

D'autres édifices suivirent de près, en Italie, ces édifices rudimentaires : ce sont ceux qu'élevèrent les Étrusques descendus, croit-on, dans la péninsule, par le versant méridional des Alpes et dont la première apparition en Étrurie est fixée au XI° siècle avant notre ère. Les nouveaux habitants du Latium avaient-ils émigré des plaines de la Mésopotamie ; remontant vers le Nord en franchissant le Pont-Euxin étaient-ils venus se buter contre les Karpathes et la longue chaîne des Alpes et avaient-ils suivi le pied de ces montagnes jusqu'à leur rencontre avec l'Apennin? Cela est possible. Hérodote ne leur donne-t-il pas la Lydie pour première patrie? Ce qui est certain, c'est qu'ils apportèrent avec eux les traditions de l'architecture assyrienne déjà modifiées par l'art des Grecs.

Les Romains, en haine de tout ce qui les avait précédés sur le sol de l'Italie, ont à peu près détruit ou utilisé dans les constructions élevées par eux tous les monuments dus au génie architectural de ce peuple; mais il est cependant parvenu jusqu'à nous assez de débris de l'art de bâtir chez les Étrusques pour que l'étude de ces vestiges, rapprochés des textes des auteurs latins, puisse nous permettre de reconnaître l'origine et l'histoire de cette architecture. Mais dans quelle mesure avait eu lieu la combinaison des deux génies assyrien et grec?

Les rares monuments étrusques qu'on a pu consulter, monuments dont l'origine est incontestablement antérieure au plus grand nombre de ceux que la conquête romaine avait fait disparaître, sont les *hypogées* retrouvés à Volterra, à Bolsène, à Cortone, à Chiusi, à Vulci, à Cometo, etc. Avec des différences nées des seules coutumes et des usages de la nation étrusque, ils rappellent les constructions funéraires de la patrie de ces colons qui, au temps de la guerre de Troie, émigraient des plaines de l'Asie Mineure. Disposition des façades taillées dans le rocher,

constructions érigées sur le sol des chambres sépulcrales, et sous la pyramide; peintures mêmes décorant les parois intérieures des tombeaux, tout, enfin, vient confirmer la supposition de nos devanciers, que les Tyrrhéniens, Asiatiques d'origine, ont transporté dans leur nouvelle patrie leur génie et leur art.

Les tombeaux de Castel d'Asso, véritables hypogées, présentent une façade sculptée sur le rocher brut, sur laquelle figure en relief le dessin d'une porte en cône tronqué garnie de crossettes à sa partie supérieure. Cette porte est toujours feinte, et il faut chercher à la base du monument la véritable entrée, habilement masquée par des terres ou des débris de rocher. L'intérieur de ces tombeaux est tantôt elliptique, tantôt circulaire; on y trouva des sarcophages ou des auges évidées dans la pierre et servant à déposer les corps. La décoration intérieure toute rudimentaire semble offrir quelques analogies avec celle des monuments funéraires de l'Asie.

La paroi de la salle sépulcrale formant toiture est horizontale ou à deux versants avec des imitations plus ou moins grossières de charpente en bois; cependant quelques-uns des tombeaux découverts à Vulci offrent cette particularité remarquable que le rocher a été parfois taillé en voûte lisse, d'où il faudrait conclure que les Étrusques pratiquaient déjà, comme système de couvertures, l'emploi de la voûte disposée par assises horizontales et présentant, ici encore, une certaine similitude avec le Trésor d'Atrée.

Là, où le terrain, loin de présenter des accidents, n'offrait que la surface unie de la plaine, les Étrusques creusaient leurs tombeaux sous le sol même de cette plaine et y descendaient au moyen d'escaliers composés de marches rapportées jusqu'à la profondeur de la couche de tuf dans laquelle avaient été taillées les chambres sépulcrales et leurs annexes. Le plus souvent (comme à Cerveteri, par exemple) le sol dans lequel ont été creusés les tombeaux est parsemé de nombreux *tumuli*.

Nous avons dit qu'on avait retrouvé des peintures sur les parois des murs de ces caveaux; elles ont été évidemment faites par des artistes étrusques, mais leur attribuer la date même de la construction des tombeaux, serait, croyons-nous, commettre une erreur.

Il est probable que la décoration de ces hypogées de l'Étrurie

a eu lieu à une époque bien postérieure à celle de leur construction. Peut-être date-t-elle seulement de la conquête de la Grèce par les Romains.

Ces peintures, comme celles des tombeaux de la Grèce et de Rome offraient des scènes dues à l'imagination de l'artiste et ayant trait au sort des âmes après leur mort; « seulement, dit M. Raoul Rochette (1), ces sortes d'images participaient du genre sombre et austère de la nation, tandis que, dans la Grèce, le caractère humain et brillant d'une civilisation exquise s'était imprimé aux images mêmes de la mort pour les tempérer et les adoucir... Elles montrent dans quel but et à quelle intention ces peuples graves et religieux avaient leur dernier asile de représentations consolantes... comment, en un mot, le dogme de l'immortalité de l'âme, ce dogme nécessaire et sublime, était écrit dans tous les ornements d'un tombeau, en quelque sorte comme une protestation contre la mort, dans le sein de la mort même. »

(1) *Cours d'archéologie*. Paris, 1828.

CHAPITRE V

Les éléments du temple et du théâtre grecs. — Les ordres d'architecture en Grèce.

Nous avons essayé de faire comprendre au lecteur ce que fut l'art architectural chez tous les peuples qui, avant les Grecs, eurent leur histoire. Nous avons indiqué les divers modes de construction, les types desquels procédèrent le temple, le palais et la sépulture chez les Chaldéens, les Assyriens, les Égyptiens, les Juifs, les Phéniciens. Nous avons supposé ces derniers, ainsi que les Tyrrhéniens ou Pélasges, soit obéissant à leurs instincts de commerce et de colonisation, soit chassés de leur pays à la suite d'une catastrophe politique, ou peut-être, seulement pour échapper à la famine, résultat d'une pléthore longtemps contenue, envahissant d'abord les îles de l'Archipel et le continent hellénique, se hasardant à pénétrer dans le deuxième bassin de la Méditerranée et créant des établissements prospères sur la côte africaine; puis, au risque d'être brisés par les tempêtes de l'Adriatique, doublant le cap de l'Italie et s'établissant dans la Grande-Grèce, en Sicile et en Sardaigne, pénétrant en Espagne et en Gaule; puis enfin, franchissant le détroit de Gibraltar, s'élançant à la découverte de terres encore inconnues au moment de la conquête romaine.

Suivant ces peuples dans leurs migrations, nous les avons vus emporter avec eux leurs dieux pénates et les types consacrés de leurs temples, des palais de leurs rois et des sépultures de leurs concitoyens; nous avons essayé de restituer, au moyen des vestiges que le temps a bien voulu épargner, quelques-unes de leurs conceptions architecturales et, chemin faisant, nous avons rapproché de l'architecture grecque les produits de cette architecture barbare. Mais nous avons dit aussi que quels qu'aient été

les emprunts (du reste fort rares) faits par les architectes grecs à leurs devanciers, les transformations dues au seul génie grec avaient fait de leurs imitations d'incontestables créations.

C'est que l'architecture grecque n'a rien laissé de ces ébauches qui marquent la genèse de l'art architectural des Chaldéens, des Égyptiens, des Phéniciens, etc. Née de l'utile, comme les autres, elle semble avoir brisé, dès son origine, les liens qui la retenaient à la matière pour s'envoler vers l'idéal. On dit vrai en disant que le principe et le but de l'art grec tout entier, c'est l'idéalisme. Temples et théâtres sont les seuls édifices grecs dont il soit fait mention dans les relations des plus anciens auteurs ; mais les recherches faites depuis un siècle, aidées par les fragments (hélas! trop rares) des conceptions de l'art grec ont dissipé l'obscurité de quelques textes et les éléments de construction de ces édifices nous sont aujourd'hui bien connus.

Quelques mots seulement sur ce sujet.

Jusque vers 580 de notre ère, le temple grec est l'image de la maison de bois; il en peut d'ailleurs reproduire avec fidélité toutes les parties, le culte tout extérieur n'exigeant point de monuments à grandes proportions.

Le *naos*, (1) réminiscence évidente de la *cella* égyptienne ou de la *cella* phénicienne, est devenu la partie principale de l'édifice En forme de carré long, le *naos* se trouve parfois précédée d'une cour entourée d'une colonnade. Tel était celui du temple de Jupiter Olympien à Athènes. Autour du *naos* s'étend un portique ou *promenoir* couvert destiné aux fidèles qui avaient apporté des offrandes aux dieux. La partie antérieure de ce portique s'appelle le *pronaos* et la partie postérieure le *posticum* ou *opisthodomos*. La façade de l'édifice, tournée le plus souvent vers l'occident (il y a quelques exemples de temples placés à l'opposé), est ornée d'un nombre pair de colonnes, tandis que, sur les côtés, les colonnes sont en nombre impair.

Du nombre des colonnes de la façade (quatre, six, huit, dix) le temple est dit *tétrastyle*, *hexastyle*, *octostyle*, *décastyle*; à *antes*, *hypètre*, etc.

Sur le tailloir du chapiteau de chacune des colonnes reposait l'architrave, membre inférieur de l'entablement, qui se compo-

(1) Les dénominations et descriptions ci-après sont empruntées à Vitruve, liv. III, chap. 1er). Traduction de Jean Martin et de Jean Goujon. Édition de 1547.

sait ainsi de l'architrave, d'une frise et d'une corniche. Mais à la différence des monuments dont nous avons donné jusqu'ici la description sommaire, les deux côtés du toit reposant sur l'entablement, à l'avant comme à l'arrière de l'édifice, donnaient naissance au *fronton* qui devint plus tard un des principaux ornements des temples. Le champ du fronton fut d'abord lisse et uni comme la peau d'un tambour (*tympanum*) qui lui donna son nom. Le temple de Thésée à Athènes, ceux de Pæstum et de Ségeste nous offrent des spécimens de ce fronton. Plus tard on le décora d'ornements et de bas-reliefs dont les plus beaux modèles sont fournis par le Parthénon, mais il resta toujours d'une élévation médiocre (1). De même que le triangle formé par les deux côtés du toit reposant sur l'entablement conduisirent l'architecte grec au fronton, les saillies des poutres transversales placées sur l'architrave, donnèrent naissance aux *triglyphes*. En d'autres termes, les architectes grecs dissimulèrent l'extrémité de ces poutres par une tablette ornée de deux bandes de cire azurée, dit Vitruve (liv. II, chap. II); puis, lorsque la pierre et le marbre succédèrent au bois dans la construction des édifices, à la place occupée par les saillies de ces poutres, ils adaptèrent un ornement quadrilatéral saillant présentant sur la face deux cannelures ou rainures verticales (*glyphes*) qui, avec deux demi-cannelures sur les côtés, forment le nombre trois (en grec *treis*) d'où le nom de « triglyphe » donné à ces ornements.

Les espaces laissés libres entre chaque triglyphe, servaient-ils, comme l'ont prétendu quelques auteurs, à éclairer l'intérieur des édifices? Vitruve s'élève contre cette supposition. Toujours est-il que les recherches les plus minutieuses des archéologues ne l'ont point justifiée et que les *métopes* accompagnent les *triglyphes* partout où ces ornements figurent sur les édifices grecs.

D'abord unies, elles ne tardèrent pas à offrir un champ à la sculpture. Elle y représenta des têtes, des boucliers, des scènes héroïques, etc.

Tels furent, dès l'origine, les éléments qui concoururent à la construction des temples grecs.

Comme on le voit, ce temple, dans sa forme la plus primitive,

(1) C'est en hauteur la différence entre la diagonale et le côté du carré élevé sur la base du fronton.

diffère notablement des types assyrien, phénicien et égyptien : 1° par l'addition d'un toit à deux plans inclinés que nécessitait le climat de la Grèce; 2° par la position de l'architrave qui repose directement sur les chapiteaux des colonnes au lieu de reposer sur le dé qui surmonte le chapiteau égyptien ; 3° par la division en deux parties de cette architrave et l'addition de la frise ; 4° enfin, par l'addition (sur les quatre faces de l'édifice le plus souvent) d'une colonnade absolument inconnue aux Égyptiens. Ces dissemblances, du reste, ne sont point seulement les conséquences nécessaires de la différence du climat sous lequel les architectes de l'un ou de l'autre peuple abritaient leurs constructions; nous répéterons que le génie grec, après avoir pris peut-être pour point de départ les formes et les procédés des constructions barbares, créa bientôt de toutes pièces une architecture nationale et ne tarda pas à s'élever à un degré de supériorité qui laisse loin derrière lui celle des peuples dans lesquels on a voulu chercher les inspirateurs du génie grec.

Dans la suite, les maîtres de l'art grec déterminèrent d'une façon invariable les formes, les lignes et les proportions diverses à donner à tous les éléments de leur architecture. Ils adoptèrent, comme chacun sait, trois ensembles harmonieux de formes, de lignes et de proportions différentes, et, suivant les régions dans lesquelles chacun d'eux était le plus fréquemment employé, qualifièrent l'un de *dorique*, l'autre d'*ionique* et le troisième de *corinthien*. Ce dernier, de création grecque, n'acquit cependant tout son développement que chez les Romains où des artistes grecs l'avaient importé dans sa simplicité primitive.

L'ordre dorique, celui-là même qui est le plus compliqué et le plus difficile à exécuter, reproduit avec la plus scrupuleuse fidélité toutes les parties du type originaire de la construction grecque : la construction en bois.

Dans l'ordre ionique on supprima les triglyphes et on ajouta des volutes au chapiteau.

Dans l'ordre corinthien, le chapiteau a été encore allongé et disparaît sous un feuillage emprunté, comme forme générale, au feuillage de l'acanthe.

La date d'origine des différents ordres d'architecture, en Grèce, n'a pas encore pu être précisée; toutefois il semble certain que l'ordre dorique est antérieur à tous les autres. Jus-



ALCUIN

qu'au IVe siècle avant notre ère, l'ionique et le corinthien ne furent employées qu'incidemment et plutôt comme accessoires de luxe que comme ordres nouveaux (1). Aussi, lorsqu'un des édifices de la période antérieure au siècle de Périclès présentera dans son ensemble les caractères particuliers des ordres ionique et corinthien, nous nous ferons un devoir d'en avertir le lecteur.

Mais les architectes grecs ont toujours ignoré la voûte, et, destinés à être couverts dans toute leur étendue par un toit formé de dalles plus ou moins épaisses, leurs temples ne purent jamais atteindre que des dimensions très restreintes. Aussi l'impression ressentie en face du Parthénon, par exemple, par les voyageurs modernes ressemble-t-elle, tout d'abord, à une déception.

« Isolé dans un musée (et cette supposition est presque permise, car ce qui frappe d'abord dans les temples grecs, c'est leur extrême petitesse) le Parthénon attirerait à peine le regard d'un indifférent. Mais c'est le charme et la mélancolie des souvenirs; ce sont les plaines d'Athènes qui se déroulent sous les pieds; c'est le ciel d'un bleu pâle sur lequel se détachent avec leurs teintes rosées ces fières et élégantes colonnes...

» J'ai été revoir une seconde fois le Parthénon ; mais je lui ai fait, cette fois, une visite sérieuse. L'impression de M. de Lamartine au Parthénon est vraie. Au premier coup d'œil, il manque de grandeur; au second, sa parfaite élégance remplace la grandeur qui manque. On entre au Parthénon par les Propylées, colonnes d'ordre dorique avec leur pied composé de deux tores et d'une storée. L'aspect de ces colonnes destinées à servir de vestibule était plus grandiose que celui du monument même...

» Je ne saurais donner une idée plus exacte du Parthénon qu'en disant qu'il a servi de modèle à la Madeleine. Seulement le modèle est deux fois plus petit que la copie...

» Ce qu'il y a de remarquable dans le Parthénon, c'est que l'ensemble de ses lignes n'est pas droit. Les colonnes inclinent toutes

(1) Selon Vitruve, c'est à Dorus, roi d'Achaïe, que revient l'honneur d'avoir donné son nom à l'ordre dorique qui aurait été employé pour la première fois lors de la construction, dans Argos, sur la demande de ce souverain, d'un temple à Junon. Quant au chapiteau corinthien vraiment grec, le plus ancien exemple qui soit arrivé jusqu'à nous est celui du monument chorégique de Lysicrate, élevé 334 ans avant notre ère.

de dehors en dedans, de sorte que la forme entière du Parthénon est celle d'une pyramide tronquée. C'est peut-être à cette courbure imperceptible à l'œil mais sensible à l'imagination que sont dues la grâce et l'élégance du Parthénon (1). »

Nous avons déterminé les éléments et les membres du temple grec; un mot maintenant sur son caractère et les divers usages auxquels il fut destiné.

« D'abord, il n'est pas seulement un étui pour l'idole (2), c'est un *trésor*, un *musée*. Sous sa première forme, en effet, le *simulacre* n'est pas une statue; c'est un *agalma*, un meuble de prix, un talisman doué d'une vertu magique. Rien de plus naturel que de serrer avec lui dans le même écrin de pierre les autres pièces du trésor national. »

Ainsi voit-on, non sans quelque scandale pour les préjugés religieux, la *cella* se diviser en deux et la partie postérieure, l'*opisthodome*, devenir la caisse des deniers publics. Le *naos* lui-même, c'est-à-dire le sanctuaire, est, à un certain degré, une des chambres du trésor; c'est la chambre des métaux travaillés, comme l'*opisthodome* est celle des métaux monnayés. Les ornements de l'idole peuvent être détachés et Périclès les compte, du ton le plus simple, parmi les ressources disponibles de la République. La grande *Minerve* de Phidias est, le cas échéant, un marbre à lingots.

En outre, dans ce même *naos*, on voit s'accumuler les objets précieux, absolument comme dans une sacristie s'accumulent les objets religieux et les monuments sacrés... Si l'on en croit le compte des Hellénotames, il y avait dans le Parthénon : des vases d'or et d'argent, des fioles, une couronne d'or, des boucliers, des casques, des cimeterres dorés, un masque d'argent doré, des griffons, des serpents d'or, des têtes de lion, une jeune fille sur une colonne, neuf pliants, une table d'ivoire, des lits de toute espèce, huit lits de Chio, dix de Milet, des carquois en ivoire, etc. De même, dans l'Érechtéion, des tableaux tapissaient le *pronaos*; la *cella* contenait un pliant, œuvre de Dédale, une cuirasse de Nasistius, chef de la cavalerie à Platée, le cimeterre de Mardonius... Le temple de Delphes était littéralement encombré

(1) *Le Cacique*, journal d'un marin, par le commandant Henri Rivière.

(2) *Philosophie de l'art en Grèce*, par E. Boutmy, professeur à l'École spéciale d'architecture.

d'offrandes et de reliques. Tant il est vrai que ces édifices n'étaient point faits pour recevoir le peuple des fidèles.

On ne croyait point manquer à la déesse citoyenne en mettant près d'elle les objets de luxe, les armes d'art votives qui rappelaient la gloire et prouvaient le prestige d'Athènes. Le temple n'est donc pas une enveloppe pour la seule idole, c'est un musée d'*agalmata* et d'*anathêmata*, c'est un trésor. Pour tout dire d'un mot frappant par sa familiarité même, c'est un garde-meuble.

Le temple a enfin un troisième et dernier caractère, c'est un *ostensoir*. J'emploie à dessein ce mot, parce que ce n'est pas aux fidèles placés à l'intérieur, mais à la foule qui circule à l'extérieur qu'il s'agit de montrer l'idole.

Il est comme l'armature où est enchâssé et serré ce colossal joyau d'ivoire et d'or; je ne puis mieux traduire dans la langue des habitudes modernes ce rôle spécial de l'édifice sacré, dans les cérémonies du culte grec, qu'en le comparant à une exposition du saint-sacrement. Ce que l'on contemple sur l'autel catholique, dans de très petites dimensions, représente ce que le Parthénon tout entier était pour l'Athénien cheminant dans l'Acropole ou circulant dans l'enceinte sacrée du temple...

Le véritable temple, c'est-à-dire ce qui répond à l'église moderne, c'est le *temenos*, le *péribole*, c'est-à-dire l'enclos sacré qui s'étend à ciel ouvert autour d'une ou de plusieurs chapelles, ou qui enveloppe d'un bois d'arbres odorants la construction solide; cette construction répondait plutôt à l'autel qui s'élève dans le chœur. Elle représentait une niche pour l'idole, un étui, un reliquaire visible à travers sa seconde enveloppe découpée à jour. Au lieu de se représenter la foule se pressant dans l'intérieur encombré du Parthénon, il faut la concevoir circulant à l'extérieur, et parfois s'asseyant sur les degrés des soubassements comme sur les gradins d'un théâtre, pour contempler la procession qui cheminait au dehors.

C'étaient le visiteur, le curieux, le dévot qui entraient dans la *cella* sous la conduite de l'*exégète*.

Le temple n'est pas moins un édifice politique et municipal qu'un édifice religieux. Il n'est pas seulement le trésor, le garde-meuble; dans une certaine mesure et par certains de ces usages, il représente l'*hôtel de ville* dans une cité libre. C'est dans le temple qu'on inscrit les traités avec les peuples étrangers; l'édifice sacré

tenait lieu d'un cabinet d'archives. C'est là qu'on loge les princes et les personnages considérables qui sont de passage dans la ville, comme on les logerait dans la préfecture de chaque département. Sur le voile de la déesse ou sur le rideau tendu devant l'idole, que brode-t-on? La Gigantomachie sans doute, et d'autres anciennes légendes en l'honneur de Minerve, mais aussi la figure et le nom des hommes qui ont bien mérité de la patrie. Dignes du *peplus* est l'épithète qu'on applique, dès le temps d'Aristophane, aux grands citoyens d'Athènes. On voit à quel point l'interprétation politique du sens de l'édifice est prépondérante.

Évidemment, l'architecte qui le construit, le sculpteur qui le décore, puisent bien plutôt leurs inspirations dans le patriotisme que dans un sentiment purement religieux. Ce qui occupe leurs pensées, anime leurs mains, c'est l'enthousiasme national et municipal ; ce sont les souvenirs de la gloire commune. Le dévot à Athènes ne fait qu'un avec le citoyen fier et convaincu. De là est sortie la forte conception qui a donné son caractère à l'entablement du temple grec.

Les mêmes considérations décident non moins impérieusement du choix de l'emplacement et du style de la décoration.

Aujourd'hui, si l'on avait à choisir un terrain pour la construction d'une église, on le prendrait de niveau avec la ville, au milieu des maisons, sur le côté d'une large rue, on ferait en sorte que les abords en fussent faciles; car l'église moderne est un lieu d'assemblée et de prières, et il faut que les fidèles puissent y assister commodément. En Grèce, le temple n'est pas fait pour recevoir le peuple des adorateurs en esprit et en vérité, ni pour envelopper chaque jour de silence et d'ombre les dévotions particulières. L'homme privé fait chez lui ses invocations et ses sacrifices. Quand il approche du temple, c'est presque toujours en corps de nation, dans les processions publiques, Le Parthénon est pour ainsi dire un édifice *férié*. Sa destination essentielle est de servir de centre aux fêtes solennelles de la nation; il fait partie de leur mise en scène. En même temps, c'est un trésor, il contient les deniers publics ; il renfermera le palladium, il est encombré d'offrandes, d'œuvres d'art, d'objets de prix. A tous ces titres, on pourra, sans inconvénients, le placer à une certaine distance de la ville habitée; on devra le

mettre à l'abri d'un coup de main. L'Acropole, avec sa hauteur inexpugnable, ses enceintes, son escalier, d'une largeur processionnelle, sera un emplacement sûr et approprié aux usages du culte.

La nature du sentiment religieux est d'accord sur ce point avec les nécessités pratiques et le caractère des cérémonies... Familier dans son culte, l'Athénien ne voisine pas cependant avec la grande divinité nationale. Le même orgueil municipal qui faisait élever les tours des cathédrales gothiques pour qu'elles pussent être distinguées de loin par le voyageur, réclamera pour le temple grec un lieu dominant et exposé aux regards; il faudra que de tous côtés le citoyen d'Athènes le voie en levant les yeux; il faudra que l'habitant d'Égine le contemple avec jalousie des bords de son île déchue; il faudra que le navigateur passant près de Salamine l'aperçoive comme peint sur un fond d'azur, et emporte dans l'esprit, avec cette image brillante, l'idée de la puissance et de la grandeur athéniennes. A ce titre, l'emplacement naturel du Parthénon est donc l'Acropole, d'où il domine largement la ville, la campagne et la mer. »

Nous avons vu que l'art assyrien ou chaldéen était représenté par des temples, des palais, des tombeaux.

L'architecte grec, citoyen d'États oligarchiques ou démocratiques eut à compter, non avec la fantaisie d'un despote couronné, mais avec les volontés d'un peuple amoureux de tout ce qui frappe les cœurs et séduit l'imagination.

Pendant que le paganisme se développait sous l'influence de ce culte de la forme, naissait également le goût des spectacles et la Grèce vit s'élever, presque en même temps que les temples aux dieux, les théâtres destinés à la représentation des chefs-d'œuvre dramatiques.

Ils furent longtemps en bois, dit M. Em. Burnouf, à qui nous empruntons les lignes qui vont suivre.

« Le premier théâtre de pierre fut construit à Athènes au temps d'Eschyle (LXXe olympiade, 500 ans av. J.-C.) sous le nom de théâtre de Bacchus, après l'écroulement des derniers gradins de bois. Les théâtres qui furent élevés plus tard ne s'éloignèrent pas beaucoup des dispositions adoptées ici.

» On choisissait pour emplacement la pente de la colline qui,

dans toutes les villes grecques, portait le nom d'Acropole; dans ce terrain, le plus souvent rocheux, étaient taillés les gradins que l'on complétait au besoin par des blocs de rapport et de la maçonnerie; ces gradins formaient un amphithéâtre demi-circulaire d'où les spectateurs jouissaient ordinairement d'un horizon étendu. Le dernier gradin vers le bas dessinait ainsi une aire en demi-cercle dans laquelle s'élevait l'autel. Cette aire portait le nom d'*orchestre*, parce que c'était là que le *chœur* exécutait en chantant les mouvements cadencés de la *strophe* et de l'*antistrophe* qui formaient une sorte de danse (*orchésis*). On voit par les grandes ruines de théâtres qui existent encore en Grèce et dans l'Asie Mineure, que les mouvements du chœur étaient indépendants de ceux de la scène et que, des deux côtés de l'orchestre, il y avait un passage qui lui permettait d'entrer et de sortir librement, selon les nécessités de l'action.

» Le front de la scène s'élevait en ligne droite devant l'hémicycle, à une petite hauteur au-dessus de l'orchestre.

» Quand l'usage du rideau se fut introduit, on le logea dans une rainure le long de la rampe et c'est là qu'il restait pendant la représentation. On disait donc *baisser le rideau* dans le même sens où nous disons *lever le rideau*. La scène formait en face des gradins une construction parfois très considérable et généralement composée de trois corps de bâtiments : celui du fond, qui portait le nom d'*episcénium* et ceux des côtés qui étaient les *ailes*. Ces bâtiments étaient destinés à contenir le matériel du théâtre, les machines, les costumes, les masques, et à servir de vestiaire et de retraite aux acteurs pendant les représentations; ils remplissaient donc le rôle de garde-meubles et de coulisses. C'est devant ces façades intérieures que l'on dressait au besoin les décorations mobiles appropriées au sujet de chaque pièce; c'est entre elles que descendaient à ciel ouvert les dieux et les êtres aériens que l'on faisait souvent apparaître; l'art du machiniste consistait surtout à dissimuler les moyens de suspension qu'il employait. La surface scénique comprise entre le *proscénium* et les ailes était généralement très étroite en égard à sa longueur. Comme il paraissait rarement beaucoup de personnages à la fois et qu'on n'y voyait guère des peuples ou des armées, chacun des acteurs sortait à son tour de l'une des ailes et rentrait dans l'autre. Face à face et occupés de leur

propre action, ils n'avaient pas sans cesse le visage tourné vers les spectateurs; on les voyait le plus souvent de profil disposés de manière à ne pas se cacher les uns les autres et ils ressemblaient ainsi à une suite de bas-reliefs se dessinant sur la façade de l'*episcenium*. Le chœur n'étant point sur la scène mais à l'orchestre, une faible profondeur de scène suffisait toujours, même dans les plus grands théâtres. Cette disposition nous prouve que les décors ne pouvaient qu'être mis à plat contre les bâtiments de la scène et qu'ainsi les théâtres grecs ne pouvaient offrir ces plans nombreux et ces effets de perspective obtenus aujourd'hui par les coulisses et les échafaudages. Du reste, les gradins supérieurs étaient assez élevés pour atteindre au niveau des constructions scéniques et pour permettre d'apercevoir au delà les montagnes et les horizons lointains. Comme les représentations se faisaient en plein jour, le paysage naturel servait de décor au fond de la scène.

» La commodité des spectateurs était entendue tout autrement qu'aujourd'hui. Car s'ils étaient exposés à la chaleur du jour, ils avaient le plein air pour en tempérer la rigueur.

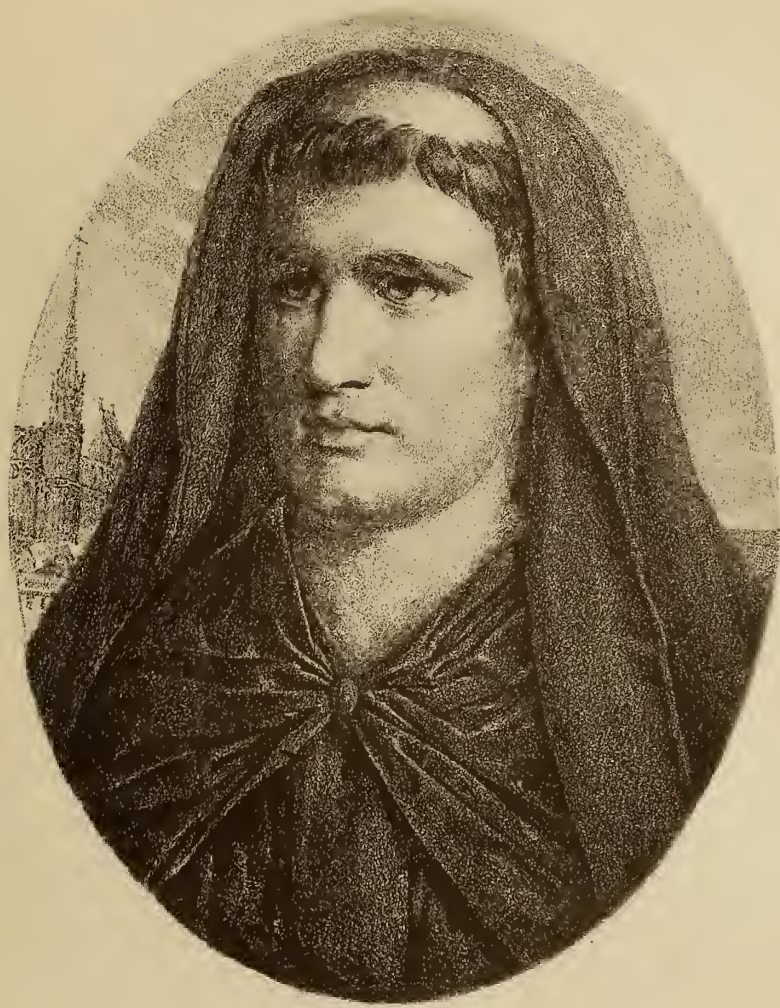
» Ils étaient assis sur la pierre, mais celle-ci était taillée suivant des plans bien conçus, comme on le voit au théâtre d'Épidaure, œuvre de Polyclète. La circulation se faisait aisément par les chemins qui montaient de l'orchestre aux gradins les plus élevés, et le spectateur pouvait, en outre, prendre le frais sous une colonnade qui, le plus souvent, régnait en haut de l'amphithéâtre, d'une aile à l'autre. . . . .

» Les dimensions des théâtres antiques imposaient aux poètes et aux acteurs les mêmes nécessités. Celles de nos théâtres modernes n'en donnent qu'une très faible idée. Non seulement on ne voyait aucune construction analogue à nos loges et à nos galeries, mais la commode disposition du théâtre en gradins concentriques permettait de loger le plus grand nombre possible de spectateurs sur un espace donné et d'étendre par le haut cet espace à peu de frais. Ainsi les gradins du théâtre Bacchus à Athènes pouvaient contenir 30 000 spectateurs; ceux d'Épidaure avaient 146 mètres de diamètre; ceux de la petite ville de Sicyone 130 mètres; ceux d'Éphèse 214 mètres et pouvaient contenir 150 000 spectateurs. La voix de l'acteur amplifiée par le masque, renvoyée par les constructions de la

scène et concentrée par la galerie supérieure, devait remplir cette immense enceinte; la forme évasée que présentait l'ensemble des gradins était très heureuse pour l'acoustique, à laquelle, d'ailleurs, nous savons que le plein air ne faisait aucun obstacle. Le grand nombre des spectateurs, et les vastes dimensions qu'il imposait aux théâtres avaient plusieurs causes chez les Grecs; d'abord les représentations dramatiques faisaient partie d'une fête religieuse et étaient un usage sacré auquel l'art des poètes donna une puissance nouvelle sur les esprits: en second lieu, ces représentations étaient rares dans l'année et non quotidiennes comme chez nous, ce qui devait attirer nécessairement un grand nombre de personnes préparées par leur éducation à comprendre même les chefs-d'œuvre de l'art le plus élevé; enfin l'entrée du théâtre était gratuite et permise aux hommes de toutes conditions. Cette institution des théâtres, dont la ville faisait les frais, était donc entièrement démocratique. . . .

» Les Grecs seuls, et parmi eux les peuples ioniens, les Athéniens surtout avec leurs colonies, ont su faire des théâtres de vrais établissements démocratiques. Ce caractère est imprimé à toute l'architecture des théâtres de la Grèce, aussi bien qu'aux œuvres de ses poètes dramatiques. »

Aux théâtres on doit rattacher un genre d'édifices qui s'en rapprochaient beaucoup : ce sont les *odéons* ou théâtres de musique. Le plus célèbre fut l'Odéon de Périclès à Athènes. Les concours musicaux n'ayant point une origine sacrée, il n'y eut point là d'autel de Bacchus, et comme on y allait pour entendre et non pour voir, on n'eut pas besoin de disposer les places en gradins. De plus, les dimensions de ces salles étant loin d'égaler celles des théâtres, on put les couvrir d'un toit de forme circulaire et donner à tout l'édifice la forme d'une rotonde. On voit par quels côtés les salles de musique se rapprochaient des théâtres et par quels côtés elles s'en éloignaient.



L'ABBÉ SUGER
d'après un dessin sur vélin de St-Denis

CHAPITRE VI

Le génie grec a créé une architecture nationale. — La légende et les architectes de la Grèce depuis les temps héroïques jusqu'à Périclès. — Le siècle de Périclès marque l'instant où l'art grec a atteint sa plus grande perfection.

Si on a pu reconstruire l'œuvre architecturale des Égyptiens, des Assyriens, des Phéniciens, etc., au moyen de débris échappés à la destruction du temps et des hommes, les noms des auteurs de leurs temples et de leurs palais ne sont point arrivés jusqu'à nous.

Plus heureux que ces pauvres architectes de l'Orient que la vanité d'un despote replongea dans le néant d'où leur génie aurait dû les tirer à jamais, ceux de la Grèce ont eu le plus souvent leur nom sauvé de l'oubli. Non pas qu'Hérodote et Pausanias, ou après eux, Pline, Strabon et Vitruve aient écrit aucune biographie des grands artistes qui s'appelèrent Ctésiphon, Hermogène, Callicrates, Ictinus, Théodore de Samos, etc.; mais après la description de l'œuvre ils ont donné le nom de l'ouvrier, en ajoutant, au hasard du *stylet*, quelque légende sur sa naissance, sa vie, sa mort.

C'est avec ces documents bien incomplets, hélas! que plusieurs ont essayé de se faire les biographes des premiers maîtres de l'architecture grecque; qu'on nous pardonne d'ajouter aux travaux précieux de nos devanciers les découvertes glanées de nos jours sur le sol de la Grèce et de l'Asie Mineure et de vouloir rendre, à notre tour, la vie à des immortels. Nous avons exprimé, après beaucoup d'autres, l'opinion que la civilisation grecque avait fait à des emprunts à celles des Assyriens, des Phéniciens, des Égyptiens, etc. Ce qui est certain c'est qu'un Phénicien, Inachus, s'établit en Grèce en l'an 1586 avant notre ère, et que Cécrops fonda dans l'Attique une colonie égyptienne en 1556.

Cadmus, qui était Phénicien comme Inachus, bâtissait la Thèbes grecque vers 1493 : enfin Danaüs, parti de la ville égyptienne de Chemnis, débarquait vers 1485 sur les côtes de l'Argolide.

L'existence des premiers architectes grecs dont le nom est parvenu jusqu'à nous n'est constatée le plus souvent que par des légendes.

Telle est celle d'**Anchasius** et des frères **Agamèdes** et **Trophonius**, tous deux fils d'Érynnus, roi d'Orchomène, capitale des Menyens, en Béotie.

Ils vivaient 1400 ans avant notre ère, si l'on en croit l'hymne à Apollon, dont Homère aurait été l'auteur. Pausanias leur attribue la construction du *Poseidonium* ou temple d'Hercule à Mantinée, l'*Heraeum* ou temple de Junon à Olympie, les temples d'Apollon à Delphes et à Lebadée et le palais d'Amphytrion à Mycènes.

Ces divers monuments, qui devaient composer un œuvre considérable, étaient dus sans doute à plusieurs artistes contemporains d'Anchasius, d'Agamèdes et de Trophonius; mais ces artistes sont restés inconnus et c'est la fin tragique des deux frères qui certainement a sauvé leur nom de l'oubli. Voici cette légende, telle qu'elle est racontée par Pausanias (IX. XXXVII. 3) les deux frères, en construisant le trésor d'Hyrieus, roi de Béotie, avaient placé dans le mur extérieur un bloc de pierre qui pouvait s'enlever du dehors, et, pénétrant par cette voie, pillaient chaque nuit le trésor royal. Hyrieus ayant découvert la ruse des voleurs leur tendit un piège dans lequel Agamèdes se laissa prendre. Trophonius, pour ne pas être trahi par la capture de son frère, lui coupa la tête qu'il fit disparaître. Mais, en punition de ce crime, la terre engloutit Trophonius à l'endroit où se trouve, dans le bois sacré de Lebadée, l'*antre* dit d'*Agamèdes*. Là s'éleva plus tard l'oracle de Trophonius, etc. . . . .

Cette tradition avait passé en Élide avec quelques variantes et le nom de Cercyon, fils d'Agamèdes, avait été substitué au nom de ce dernier.

Après la légende d'Agamèdes et de Trophonius vient celle de **Dedalus**, fils d'Eupalmus et petit-fils d'Érecthée, roi d'Athènes, vers 1250 avant notre ère. Dedalus aurait commencé par souiller ses mains du sang de Calus (que d'autres appellent Accalus ou encore Attalus) son neveu, du talent duquel il était jaloux et qu'il tua.

Obligé de fuir, il se réfugia à la cour du roi de Crète, Minos, qui lui confia la construction de plusieurs édifices importants, notamment du *Labyrinthe*, qui valut à son auteur honneurs et fortune. C'est pour avoir voulu favoriser les amours de la fille de Minos, qu'il fut, avec son fils, enfermé dans ce même Labyrinthe d'où il parvint à s'échapper.

Dedalus n'avait fait qu'imiter dans sa construction le labyrinthe élevé en Égypte par les ordres de Teuthoès (1). Dédalus avait-il donc parcouru l'Égypte avant de se fixer dans l'île de Crète?

Oui, si on croit la légende qui lui attribue la construction à Memphis d'œuvres si remarquables qu'on lui permit de placer sa statue dans un temple et qu'il y reçut les honneurs divins.

On retrouve encore Dedalus en Sicile, construisant près de Mégare le *Colymbétra*, vaste réservoir d'où le fleuve Alabon se déversait dans la mer; une forteresse (ou plutôt un Trésor) à Agrigente; un temple de Vénus sur le mont Érix. La légende lui attribue aussi les temples d'Apollon, à Capoue et à Cannes en Italie.

Et ce n'est pas seulement comme celui d'un architecte que ce nom de Dedalus nous a été transmis. Inventeur des instruments les plus nécessaires au constructeur d'édifices, inventeur des voiles, qui supprimèrent, dans une certaine mesure, le travail fatigant des rameurs, enfin statuaire remarquable, Dedalus aborda toutes les branches de l'art et de la science et partout fit éclater son génie. A moins que, par ce nom de Dedalus, on ne désignât à cette époque si éloignée de nous, tous les artistes inconnus, dont chacun eut sa part et sa place dans la marche en avant de la civilisation grecque.

Quelques noms cependant ont été réunis par la légende à celui de Dedalus; ce sont : celui de ce **Calus** ou **Accalus** (dont nous avons dit la mort tragique), auquel elle attribue l'invention de la scie et du compas; ceux d'**Erysichton** et de **Polycrite**, son élève (Pseudo Plut., *Quest grecq.*, V, 7, p. 196).

Elle nous apprend encore que le premier temple d'Apollon à Delphes fut l'œuvre de **Ptéras**; que le premier constructeur de l'Acropole d'Athènes fut **Agrolas** et que les deux frères **Eurya-**

(1) Il n'est resté du monument égyptien que des souterrains très praticables, mais dont les dispositions sont sans intérêt pour l'architecte.

lus et **Hyperbius** commencèrent à élever les maisons d'Athènes sous la protection de la citadelle fortifiée par Agrolas. (Pline.)

En 1270 (ou 1185, selon certains historiens) un événement considérable vint révéler aux peuples de l'Asie Mineure et de l'Extrême Orient le génie militaire de ces Grecs dont ils n'avaient jusque-là connu que le génie artistique. Ilion ou Troie, assiégée par une poignée de héros, succombe, est réduite en cendres et la plupart de ses habitants vont fonder des colonies soit en Italie, soit en Sicile ou en Sardaigne.

On comprend qu'à une époque où les lois de la guerre autorisaient le pillage, l'événement dut être une source de richesses pour les vainqueurs.

Les dépouilles troyennes accumulées dans les trésors des rois et des villes, permirent tout d'un coup à l'amour des arts, inné chez les peuples de l'Hellas, de se traduire en œuvres artistiques de toute espèce et une phalange d'artistes, architectes, sculpteurs, peintres et poètes couvrit, en effet, à cette époque le sol de la Grèce.

Un des premiers, **Epeus**, fils de **Panopéus**, auquel la légende attribue la construction du bélier et du cheval de bois au moyen duquel les Grecs purent s'introduire dans Troie assiégée, éleva au retour de l'expédition, plusieurs édifices en Grèce, Pausanias loue notamment de lui une statue de Mercure dans le temple d'Apollon Lycéen à Argos.

L'histoire cite encore **Alexanor**, qui éleva à Titane, dans le pays de Sicyone, un temple à Esculape dont il était le petit-fils; **Agapenor**, roi des Arcadiens, qui, jeté, à son retour de la guerre de Troie, sur les côtes de l'île de Chypre, y fonda Paphos et y érigea le célèbre temple de Vénus. Une médaille antique nous a conservé la représentation de ce temple. On voit devant son fronton une place en demi-cercle : l'*area*, fameuse, dit Pline, parce qu'il n'y pleuvait jamais, et c'est pour cette raison que les monétaires n'auront pas manqué de l'exprimer.

Pendant qu'**Amphion** ou **Zethos** fortifiait au moyen de hautes tours les murs d'enceinte de Thèbes (1200 av. J.-C), **Agaptus** ou **Agnapitus** construisait dans les bois de l'Altis, à Olympie, le portique auquel les Éléens donnèrent son nom; **Chirosophus**, de Crète, construisait à Athènes le temple de Cérès et des temples à Proserpine, à Vénus et à Apollon. La *Grotte des Nymphes* du

mont Hymette daterait aussi de cette époque lointaine et aurait été l'œuvre, d'après de Clarac (1), d'**Archidemus** de Théra ou de Phères, en Thessalie.

Vers 1104 avant notre ère, l'invasion du Péloponèse par les Doriens, que Codrus seul put arrêter, au moment où ils allaient envahir l'Attique, avait eu pour résultat le déplacement d'une partie considérable des anciens habitants, qui durent s'exiler et vinrent fonder de nombreuses colonies dans l'Asie Mineure ainsi que dans les îles de l'Archipel.

Les Ioniens y portèrent leur civilisation, leur génie propre, et nul doute ne peut s'élever sur le style des monuments dont ils couvrirent le sol de leur nouvelle patrie.

Dans les contrées de la Grèce que l'invasion dorienne avait épargnées, les royautés des temps héroïques disparurent peu à peu et furent remplacées (de 1132 à 668) par des oligarchies puissantes, renversées à leur tour par des démocraties turbulentes, jusqu'au jour où lasses de l'anarchie, les populations grecques se jetèrent dans les bras des despotes : Théognis, Cypsélus, etc.

Une des conséquences de ces luttes civiles fut une seconde émigration des Grecs, qui, cette fois, allèrent demander un asile aux terres de l'Occident. Telle fut l'origine des colonies de Sybaris, de Crotone, de Métaponte, des colonies doriennes en Italie, et des colonies ioniennes en Sicile. Mais on comprend aussi que ces troubles firent à la marche en avant de la civilisation grecque subir un temps d'arrêt et, en effet, c'est à peine si nous avons recueilli quelques noms d'artistes, pendant la période qui s'écoula de 1100 à 724 avant notre ère.

Peut-être est-ce en ce temps que vécurent **Métagène** et **Corœbus**, architectes d'un temple de Cérès à Eleusis, que termina **Zénoclès**; **Amphiloque** fils de Lagus (Back, *Corp. inscr.*, 2545) dont la réputation, si on en croit une inscription relevée à Rhodes, s'étendait jusqu'aux Indes; **Cléon**, fils de Périclidas de Sparte, auquel on confia la construction d'un temple à Lycurgue, dans la ville à laquelle il avait donné des lois; **Aristocles**, auteur d'un théâtre ou *Lycée*; **Agasicrates**, de Delphes, et **Agathon** son fils?

(1) *Architectes de l'antiquité.*

Nous commençons à avoir des renseignements plus précis sur **Gitiados** ou **Giziades** de Lacédémone.

Gitiades, architecte du temple de Minerve *Chalciœcos* (nommé aussi temple d'Athênè) vivait vers la XIVe olympiade, c'est-à-dire l'an 724 avant notre ère. Tout ce qu'on sait de son œuvre, c'est que la *cella* était en bronze comme la statue de la déesse. Vers 700, **Ameinaclès**, architecte corinthien et ingénieur, acquérait une certaine célébrité en modifiant la construction des trirèmes. (Thucydide, XIII.)

Mais l'architecte grec dont la réputation domina toute cette époque, fut assurément **Rhœcus**, ou **Rhokos**, ou **Rhycus**, fils de Philœus. Vers 685, après un voyage en Égypte d'où il rapporta des inspirations et peut-être des connaissances nouvelles, Rhœcus construisit, avec la collaboration de **Smillis** ou **Zmilus** et de **Théodorus**, son fils, le *Labyrinthe* de Lemnos considéré par Pline comme l'une des plus belles œuvres de l'architecture antique. Le compilateur latin, qui préférait ce labyrinthe à ceux de Crète et de Teuthoès en Egypte, n'estime pas à moins de cent cinquante les énormes colonnes qui en soutenaient la toiture. A Samos, Rhœcus, aidé de son fils Théodorus, réédifia le temple de Junon sur les ruines de celui que les Argonautes avaient consacré à cette divinité. Enfin, il jetait les fondements du grand temple d'Éphèse, lorsqu'il fut arrêté par la mort (1). Théodorus acheva cette dernière œuvre de son père (de 671 à 617). On attribue également à Théodorus seul la construction de l'édifice appelé *Skias* (l'ombre) dans lequel les Lacédémoniens tenaient leurs assemblées. Pausanias et Pline le considèrent en outre comme l'inventeur de la mesure des angles, du niveau et du tourniquet; disons plutôt qu'il rapporta ces connaissances de l'Égypte qu'il avait quelque temps habitée avec son père.

Pline donne encore comme florissant vers l'an 600 avant notre ère **Bupalus** et **Anthermus** ou **Anthenis** de Chio; mais c'est plutôt comme statuaires que comme architectes qu'il en fait l'éloge et aussi pour raconter la légende de leur mort tragique à laquelle il est inutile de nous arrêter.

Un deuxième nom à citer comme appartenant à cette période

(1) Vitruve rapporte qu'il subsistait encore de son temps une description exacte de ce temple dorique, écrite par Théodorus. Il ne l'a malheureusement pas reproduite dans son ouvrage.

est celui d'un architecte obscur **Byzès** ou **Byzas**, qui n'aurait sans doute pas échappé à l'oubli s'il n'avait été celui de l'inventeur des tuiles de marbre dont les architectes de cette époque couvrirent la toiture de leur édifices.

Profitant de la lassitude des esprits ballottés entre l'oppression des Eupatrides et les exagérations d'une démagogie sans appui dans la classe modérée de la population d'Athènes, un homme ambitieux et entreprenant, Pisistrate, était parvenu à se faire accepter (538) comme maître absolu de l'Attique; mais il usa avec intelligence de son autorité de tyran, et c'est vraiment avec la tyrannie de Pisistrate que commença cette période éclatante et lumineuse dans l'histoire du génie grec à laquelle on a donné le nom de *Siècle de Périclès*.

Quatre grands artistes : **Chersiphron** ou **Ctésiphon**, **Métagène**, **Pœonios** et **Demétrius** se partagent la gloire d'avoir construit ce magnifique temple d'Éphèse consacré à Diane, détruit en une nuit, deux cents ans après, par la main d'un fou furieux.

Tout ce qu'on sait de Chersiphron, l'auteur du plan de cet édifice, considéré comme un chef-d'œuvre par tous les écrivains grecs ou romains auxquels il a été donné d'en parler, c'est qu'il était né à Cnosse ou Gnosse, île de Crète, et vivait vers 550 avant notre ère.

De Métagène, second de ce nom, on sait seulement qu'il était le fils de Chersiphron; quant à Pœnios (qu'on appelle aussi Pœonius d'Éphèse) et à Démétrius, leur nom seul est arrivé jusqu'à nous.

L'œuvre de ces artistes nous est heureusement plus connue que leur biographie. C'est Métagène lui-même qui s'est chargé de faire une monographie du temple de Diane et c'est à ce document que Pausanias et Vitruve ont emprunté leurs descriptions. L'édifice construit au milieu d'un marais, probablement sur pilotis (pour éviter autant que possible les tremblements de terre), avait une longueur de 129 mètres sur une largeur de 63 mètres et était *diptère octostyle* (1). On arrivait au *pronaos* par un escalier de dix marches; cinquante-deux colonnes en marbre de

(1) Voir la signification de ces mots au commencement du chapitre v.

Paros, séparées par des entre-colonnements de deux diamètres un quart, décoraient le temple : la *cella* avait 76m,60 sur 17m,20 et la statue de la déesse était placée dans une niche à son extrémité. Outre cette monographie, Métagène écrivit, en collaboration avec son père, un ouvrage sur les proportions de l'ordre ionique dont, selon Vitruve, on doit regretter la perte.

Le temple de Diane fut terminé vers 480 avant Jésus-Christ par Pœonios et Démétrius, ce Démétrius qu'on surnomma l'*Esclave de Diane*, tant il apporta d'ardeur à l'achèvement de cette œuvre remarquable.

Quatre architectes aussi travaillèrent à la construction du temple élevé à Athènes par Pisistrate en l'honneur de Jupiter Olympien; ce furent **Antistates**, **Calleschros** ou **Kalleschros**, **Antimachides** et **Porinos** (probablement le même qui est appelé Pocinius dans l'ouvrage de Pingeron). Les historiens contemporains de ces artistes, non plus que les compilateurs romains, ne nous ont malheureusement laissé de renseignements ni sur eux ni sur leur œuvre.

Hors de l'Attique, des monuments s'élevaient également. **Eupalinus**, né à Mégare, construisait, vers 530, le grand aqueduc de Samos, pour le passage duquel on dut percer une montagne sur une longueur de 7 stades ou 1500 mètres; **Memnon** élevait pour Cyrus le palais d'Échatanes et **Democopos** surnommé **Myrilla**, natif de Syracuse, le théâtre de cette ville (1) Aucun indice d'ailleurs sur la valeur de ces édifices.

Sous l'archontat d'Erxiclades, la première année de la cinquante huitième olympiade (544 av. J.-C) une délibération du Conseil des Amphictyons (sorte de Sénat fédéral représentant douze circonscriptions ou cantons de la Grèce) ordonna la reconstruction du temple bâti par Agamèdes et Trophonius, qui avait été détruit par un incendie. **Spintharos** de Corinthe fut chargé de cette reconstruction pour les dépenses de laquelle on lui assigna une somme de deux cents talents d'or (environ 7 millions d'aujourd'hui). Les Delphiens seuls furent imposés au quart de cette somme dont un de leurs concitoyens, Amasis paya la plus grosse partie; le surplus fut versé par les autres membres de l'association. Le seul détail qui nous soit donné sur la construc-

(1) Democopos tira son surnom de Myrilla de la fantaisie qui lui prit, son théâtre terminé, de distribuer aux spectateurs une grande quantité de parfums.



EUDE DE MONTREUIL

tion de cet édifice que les historiens anciens s'accordaient à considérer comme un chef-d'œuvre, c'est qu'il était d'ordre dorique.

Pendant cette même olympiade, **Antiphile** construisait à Olympie, en collaboration avec **Pothée** et **Mégacles**, le monument connu sous le nom de *Trésor des Carthaginois*, parce qu'on y tenait renfermées, outre une statue de Jupiter, les dépouilles de l'ennemi et notamment les *cuirasses de lin* enlevées aux Carthaginois par les Syracusains cent trente ans après. C'est probablement vers cette époque que **Callimaque** de Corinthe inventa le chapiteau dit « corinthien ». Vitruve, qui a rapporté sur le hasard de cette découverte, la légende que chacun sait, semble avoir confondu cet architecte avec un autre du même nom, qui, toujours mécontent de ses œuvres, en détruisit la plus grande partie et mérita le surnom de *Cachizotechnon* « l'ennemi de son art ». Ce dernier vécut cent ans plus tard. C'est également vers 544 que **Asclepiades** de Cyzique, fils d'Attala, mais appelé aussi Mnésistrates, du nom de son père adoptif, fut envoyé par les Cyzicéniens en Samothrace pour bâtir un temple aux *Hermès sacrés*, sur le modèle des temples égyptiens dont il avait étudié la construction et les usages.

Nous n'avons pu citer jusqu'ici aucun nom d'architecte ayant construit quelque théâtre soit à Athènes, soit à Olympie, soit à Sparte ; pourtant il en existait déjà de considérables et dans un certain état de perfection, puisque les noms de deux hommes célèbres dans l'art de la décoration théâtrale sont parvenus jusqu'à nous : ceux de **Clisthène**, contemporain de Socrate (470), et d'**Agatharque** de Samos, fils d'Endémus qui, sous ce titre : *De la décoration théâtrale suivant les règles de la perspective*, écrivit un traité dont la perte est fort regrettable, si l'on en croit Plutarque.

C'est vers la même époque que **Théodoros** de Phokaa (ou Phocée), écrivait la monographie du *Tholos* de Delphes. Le *Tholos*, que nous pouvons traduire par la *rotonde*, construction due au génie d'un peuple où l'art de bâtir devait être déjà avancé, resta inconnu des Égyptiens. Les Grecs, plus calculateurs, trouvèrent les moyens de suspendre en l'air, avec solidité, de vastes toits de rotondes, soit en charpente, soit en maçonnerie, soit en marbre. Tel était l'édifice où les Prytanées venaient sacrifier à Athènes, et il n'est pas étonnant qu'un architecte se

soit donné la peine de réunir, dans un écrit, toutes les règles indispensables à la construction d'un édifice de ce genre.

Cependant l'état perpétuel de troubles dans lequel vivaient les républiques grecques, et aussi le désir d'étendre encore leur domination déjà assurée sur les Cyclades, invitèrent les souverains de la Perse à tenter la conquête de la Grèce. Nous n'avons pas à faire ici l'histoire des guerres Médiques, mais le génie artistique de la Grèce dut subir une transformation momentanée, on le comprend sans peine, devant la perspective de cet immense péril menaçant la patrie.

Aussi, les noms d'architectes que nous enregistrons pendant toute la première moitié du v[e] siècle avant notre ère sont surtout ceux d'ingénieurs mettant au service de la défense nationale les ressources de leur profession ; à commencer par **Mandroclès**, qui fit sur le Bosphore de Thrace (entre la mer Noire et la mer de Marmara), le pont commandé par Darius pour le passage de son armée lors de son expédition au Nord du Pont-Euxin. Une peinture vue par Hérodote dans le *Kherson* de Samos nous a conservé le souvenir de Mandroclès. **Cléoxène** et **Démoclite** inventent la télégraphie militaire perfectionnée par Polybe, qui donne de leur invention une description détaillée ; Thémistocle fait commencer, sous sa direction, les fortifications du Pirée achevées seulement sous Périclès.

Enfin, en 479, l'armée laissée en Grèce par Xerxès, battue déjà à Salamine, était écrasée à Platée ; la flotte perse dispersée à Mycale et les succès de Cimon assuraient le triomphe définitif des Grecs. Alors parvint à son apogée la civilisation hellénique et les productions du génie grec, pendant les cent cinquante années qui séparent l'expulsion des Perses de la mort de Démosthène (332), ont été considérées de tout temps et partout comme les chefs-d'œuvre du génie humain. Nous n'oublions pas que les architectes ont seuls place dans notre ouvrage : mais celle qu'ils occupent est magnifique à côté des Xeuxis, des Apelle, des Parrhasius, des Sophocle et des Euripide.

Périclès, fils de Xantippe, selon Pausanias, ne se contenta pas d'encourager et de mettre en lumière tous les artistes de son temps; il dirigea, comme chef militaire de l'Attique, les travaux de réunion du Pirée et de Phalère à Athènes, de façon à faire

de cette ville une place de guerre très puissante, et à ce titre, au moins, il mérite de figurer parmi les architectes de l'époque.

Hippodamos de Milet, connu d'abord par son ouvrage : *Sur la manière de bâtir les villes*, fut appelé par Périclès qui lui confia les travaux du Pirée dont il s'agit (1) et le talent qu'Hippodamos fit éclater dans cette grande œuvre engagèrent les Athéniens à lui confier le plan d'une nouvelle ville, Thurium, à élever sur les ruines de l'ancienne Sybaris. Fut-il exilé d'Athènes à cette époque? on l'ignore ; il est, du moins, hors de doute qu'il donna aux Doriens, alors en guerre avec les Athéniens, le plan de la ville de Rhodes.

Phidias, immortalisé par ses œuvres de statuaire, eut également la direction suprême de tous les grands travaux d'architecture qui s'exécutèrent à Athènes jusqu'en 431.

C'est à **Mnésiclès**, fils d'Épicratès, que revient l'honneur d'avoir construit les *Propylées*, portiques de marbre blanc, qui formaient l'entrée de l'Acropole et que d'intelligents travaux dirigés par Beulé ont rendus au jour. Ce travail, qui dura cinq ans, coûta, dit-on, 2012 talents ou 1 865 000 francs environ de notre monnaie. Un détail biographique qu'on possède sur Mnésiclès, autre que le nom de son père et l'indication de son œuvre principale, c'est qu'il fit, en visitant la construction des Propylées, une chute grave dont il mourut.

Périclès confia à **Callicratès** et à **Ictinus** l'érection du temple de Minerve, le *Parthénon*, également à Athènes. On a tout dit sur ce chef-d'œuvre de l'architecture, qui existait encore en 1675, époque à laquelle il fut transformé en poudrière, et à peu près réduit en cendres pendant la guerre que les Turcs soutenaient contre la république de Venise. Sa longueur d'Occident en Orient était de 73 mètres environ et sa largeur de 31 mètres; les colonnes d'ordre dorique qui l'entouraient avaient près de 11 mètres de hauteur et $1^{m},66$ de diamètre. L'entablement avait le tiers de cette hauteur, et les métopes de la frise représentaient diverses scènes du combat des Athéniens contre les Centaures.

Ictinus, qui fut le collaborateur de Callicratès dans la construction du Parthénon, commença aussi avec **Corœbus** le temple de Cérès et de Proserpine à Éleusis, et fit élever le Tholos destiné

(1) La construction du Marché ou Bourse du Pirée, environné d'une colonnade, doit être comprise dans les travaux exécutés par Hippodamos.

aux initiations, édifice qui pouvaient contenir 30 000 personnes. On lui doit encore le temple d'Apollon *Épicaurios* (secourable) sur le mont Totilius, près de Phigalie en Arcadie, dans l'architecture duquel Ictinus mélangea habilement les styles dorique et ionique. **Métagènes**, du bourg de Xypeté, érigea les architraves et le second rang de colonnes qui soutenaient le plafond du temple de Cérès, d'après le plan donné par Ictinus, mais ce fut **Zénoclès** qui l'acheva. Ce Zénoclès, du dème de Chalerge, est le même, d'après Plutarque, que l'architecte de ce nom qui jeta sur le Céphise le pont qui permettait à la pompe des Panathénées de suivre, sans interruption, la voie sacrée d'Athènes à Eleusis.

Métichus ou **Métiochros**, à la fois orateur et artiste, fut souvent employé par Périclès comme architecte et comme conseil. Est-ce pour faire honneur à l'orateur qu'on appela l'un des tribunaux d'Athènes le *Métiochéion*, ou l'architecte a-t-il donné son nom à une œuvre considérée par ses contemporains comme excellente ? On l'ignore ; sur cet artiste, comme sur ceux qui l'ont précédé, les détails biographiques conservés par les historiens anciens sont très rares et presque toujours incomplets.

Polyclète de Sicyone, élève d'**Agélados** et rival en sculpture de Phidias, prétend Pausianias, installa, en 459 avant Jésus-Christ, dans le *Tholos* d'Épidaure, un théâtre qui le disputait pour l'arrangement aux plus beaux théâtres de Rome. On lui doit un fanal (élevé en Perse[?]).

Argelis ou **Argélius** (450) bâtit à Tralles, ville alors florissante de l'Asie Mineure, le temple d'ordonnance ionique consacré à Esculape, dont il donna une intéressante description. Cet architecte composa aussi un ouvrage assez important sur *La proportion des ordres ionique et corinthien.*

Hiéronyme, architecte de cette période, est cité par Diodore de Sicile, mais l'historien ne rend aucun compte de ses travaux. Les historiens signalent le bon goût qui présida à la construction des édifices élevés hors de l'Attique par **Hermogène**, d'Alabanda, ville de Carie. Cet architecte employait de préférence l'ionique, et on lui attribue l'invention du temple *pseudodiptère*, (c'est-à-dire ayant en apparence deux rangs de colonnes). Hermogène composa, du reste, plusieurs ouvrages sur l'architecture ; l'un d'eux renfermait une description du temple *pseu-*

dodiptère de Diane, qu'il avait bâti à Magnésie, et un autre une description du temple *monoptère* de Bacchus à Téos. Ces ouvrages sont perdus.

Pyrrhus construisit avec ses fils, **Léocrates** et **Hermon**, le Trésor des Épidamniens à Olympie, pendant que **Libon** d'Élide donnait le plan du temple dorique de Jupiter dans l'*Altis*, à Olympie. Couvert de plaques de marbre, cet édifice avait près de 80 mètres de longueur et 30 environ de largeur. La statue du dieu était de Phidias. Libon a aussi travaillé à la construction de l'arsenal du Pirée, et exécuta certainement d'autres monuments qui nous sont inconnus. On sait seulement d'**Archiloque** qu'il fut chargé de la restauration de l'*Érechtéion* d'Athènes et que **Cléotas**, élève de Phidias, éleva la barrière située en tête du *Stade*, à Olympie; cette barrière, qui limitait la carrière destinée aux courses, était en forme de proue de navire. Archiloque, comme la plupart des artistes du siècle de Périclès et, ainsi que nous le verrons dans la suite, du pape Léon X, était également sculpteur et une statue de guerrier exécutée par lui figurait dans l'Acropole, près des œuvres de son illustre maître. Son biographe rapporte qu'on lui éleva, à Athènes, une statue sur le piédestal de laquelle il ne craignit pas de faire graver une inscription qui rappelait son œuvre.

Pendant ce temps, Pœonius d'Éphèse, que nous avons déjà cité comme ayant terminé le temple de Diane qu'avaient commencé dans cette ville Chersiphron et Métagène, élevait avec **Daphnis** ou **Daphésis** de Milet, sur le cap de Branchidès, en Asie Mineure, un temple à Apollon *Didyme*, et les habitants d'Agrigente donnaient le nom de *phœacæ* aux cloaques ou égouts de leur ville, du nom de leur compatriote **Phœax** qui les avait construits (476).

A Mycènes, **Eupolème**, architecte argien et **Méoclès** réédifièrent vers 430 le *grand Heræum* de cette ville (1), qu'un incendie avait presque complètement détruit la deuxième année de la LXXXIXe olympiade. Ce temple construit, dit Pausanias, sur un emplacement plus vaste que celui du temple détruit, égalait en grandeur et en richesse ceux d'Athènes et d'Olympie. C'est sur l'entablement de cet édifice que le sculpteur (peut-être Eupolème) avait représenté la *Guerre de Troie*, ainsi que le *Com-*

(1) Probablement le temple de Junon : *Héra*.

but des dieux et des géants; il contenait la statue d'or et d'ivoire de la déesse, œuvre de Polyclète d'Argos. Ils furent également les architectes du théâtre d'Argos, d'un temple dédié à Junon au pied du mont Eubéen et de l'enceinte d'Olympie nommée l'*Altis* dont nous avons déjà prononcé le nom.

La deuxième année de la C^e^ olympiade (379 ans avant notre ère), Artémise, veuve de Mausole, roi de Carie, voulut élever à la mémoire du mort un tombeau qui surpassât en magnificence tous ceux qu'on avait vus jusqu'alors; elle chargea **Scopas**, architecte né à Paros, **Satire** et **Phyleus** (1), de sa construction. Le monument, fondé sur la plus belle place d'Halicarnasse, se composait d'une masse carrée de 19^{m},45 de côté et de 11^{m},60 de hauteur. Un péristyle de 36 colonnes hautes de 7^{m},40 l'entourait et les quatre faces du monument étaient ornées de sculptures. Une pyramide tronquée de 11^{m},60, découpée en 24 degrés, le dominait et était surmontée elle-même d'un quadrige de marbre dans lequel était assise la statue de **Mausole. La hauteur** totale du monument était de 43^{m},20.

On attribue encore à Scopas la construction à Tégée, ville d'Arcadie fondée par Aleus, d'un temple à Minerve *Alea* sur les ruines de celui qui avait été incendié. Ce temple est cité par Pausanias comme le plus beau de tout le Péloponnèse. L'artiste fit entrer dans l'exécution de son œuvre les trois ordres d'architecture : l'ionien pour la colonnade extérieure, le dorique pour les colonnes inférieures de l'intérieur qui servaient elles-mêmes de base à un étage de colonnes d'ordre corinthien, ce qui fait supposer à Pausanias que ce temple était hypètre.

On lui donne pour collaborateurs de cette œuvre, **Léocharès**, **Briarès**, **Praxitelès** et **Timothée**.

Cependant la tyrannie de Périclès contre les alliés d'Athènes avait amené la chute de cette ville et pendant les vingt années qui suivirent, la Grèce entière fut le théâtre de luttes intestines, jusqu'au jour où le roi de Macédoine, Alexandre, lui imposa sa domination (338 av. J.-C.). A une époque aussi agitée, les ingénieurs prirent naturellement la place des architectes. C'est ainsi qu'**Œneas**, dit le **Tacticien**, écrivit son *Commentaire sur l'art stra-*

(1) Le texte altéré de Vitruve donne à la fois, Phyteus, Philéus, Pythius et Pytheus.

tégique (1), qui donnent des aperçus fort étendus sur le siège des villes avec des renseignements sur les machines de guerre : béliers, catapultes, etc., pendant que **Polidès** ou **Polius** de Thessalie acquérait la notoriété qui nous a permis de connaître son nom pour avoir construit des machines de guerre et pour avoir été le professeur de **Chéras** et de **Diadès** qui furent attachés à l'armée d'Alexandre, vers 330, en qualité d'ingénieurs militaires.

Parmi les machines inventées par ce dernier, Vitruve cite des béliers à roues, des corbeaux pour démanteler les remparts, des tours mobiles, des ponts volants, etc. Il ne reste malheureusement aucune trace de l'ouvrage qu'écrivit Diadès sur le génie militaire.

Héraclidès, fils d'Argœus, s'occupa de constructions navales et sa réputation était telle qu'Alexandre, qui voulait faire sur la mer Caspienne une exploration semblable à celle que Néarque avait entreprise sur le golfe Arabique, chargea Héraclidès de la construction de la flottille destinée à cette exploration. On peut encore citer avec Vitruve : **Tauriscus**, ingénieur architecte, chargé de la construction du pont de Mégalopolis sur l'Alphée, et **Démocratès** ou **Démocritès** d'Abdère, auquel, à tort, on a attribué la première construction de la voûte ; **Nymphodore**, **Philo**, **Démoclès**, **Charidès**, **Phyros**, **Agésistratès**, tous architectes ingénieurs dont le nom seul nous est connu.

(1) Ce livre avait d'abord été attribué à Élien et publié par Casaubon dans son édition de Polybe. — Paris, 1609.

CHAPITRE VII

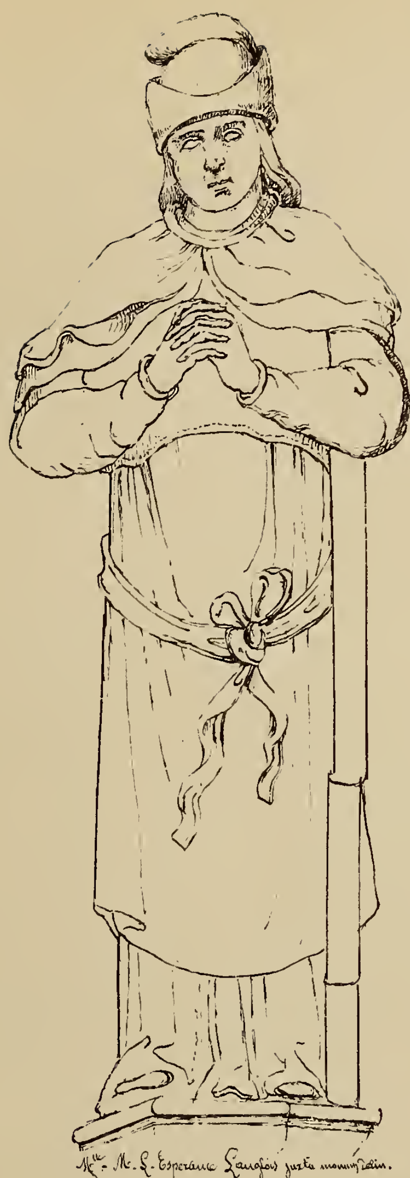
L'art grec s'étend sur le monde à la suite des conquêtes d'Alexandre. — L'architecture sous les successeurs d'Alexandre. — Architectes et ingénieurs militaires. — Décadence de l'art grec.

Les conquêtes d'Alexandre créèrent entre l'Occident et l'Orient un échange d'idées dont profita largement la civilisation. Le conquérant jeta sur sa route les fondements de plus de soixante-dix villes où, tout en assurant la soumission des vaincus, il propagea la langue, les mœurs et le génie grecs.

Parmi les villes sorties ainsi de terre se place au premier rang Alexandrie et, en la nommant, il faut aussi nommer les architectes grecs qui la créèrent : **Cléomènes** d'Athènes qui en donna le plan, **Dinocrates** ou **Dioclès** qui en commença l'exécution quoique pour arriver jusqu'à Alexandre, il ait eu recours à des moyens indignes d'un génie tel qu'était le sien (1).

Dinocratès fut aussi chargé de la réédification du temple de Diane à Éphèse, incendié par Érostrate, et consacra à ce travail vingt-deux années. Enfin, disons pour terminer la biographie de cet artiste, que Ptolémée Philadelphe qui, lui aussi, avait une haute idée de son talent, lui fit construire plusieurs édifices : entre autres un temple à la mémoire de sa sœur Arsinoé et qu'un aimant d'une grande puissance encastré dans la voûte de cet édifice tenait en suspension la statue en fer de la princesse. Diodore de Sicile a donné la description du dessin proposé par Dinocratès de la pompe funèbre commandée par Alexandre à l'occasion de la mort d'Héphestion, son favori.

(1) A peu près nu, les épaules couvertes d'une peau de lion, une couronne de peuplier sur la tête et une massue à la main, il obtint, grâce à la singularité de cet accoutrement, une audience d'Alexandre et lui exposa les projets les plus insensés.



ROULLANT LEROUX

Statue de la Tour Centrale de N.-D. de Rouen

Olynthios semble avoir été à Alexandrie le collaborateur de Dinocrates.

Nous n'avons pu trouver le nom de l'artiste qui construisit le *Sérapéon* ou temple de Sérapis, d'Alexandrie, attribué à **Ptolémée**, fils de Lagus, vaste édifice entouré d'une immense colonnade à laquelle on arrivait par un escalier de cent marches, dont les murs étaient de marbre et dont la bibliothèque contenait, dit-on, 200 000 manuscrits; mais nous possédons celui du constructeur du célèbre Phare qui, depuis Alexandre, a servi de modèle à tous les édifices du genre.

L'architecte du Phare d'Alexandrie fut **Sosicrate** de Cnide ou **Sostrate**, fils de Déniphanès, et ce serait une supercherie (qu'on ne blâmera certes pas) qui nous aurait révélé le nom du véritable auteur de ce monument qu'on attribua longtemps à Ptolémée. En effet, la chute du mastic sur lequel était l'inscription de ce dernier nom laissa à découvert celui de Sostrate, qui avait pris soin de l'y graver. Cet architecte construisit encore à Cnide les jardins suspendus qui ont donné lieu à tant de conjectures. On ignore si les arcades qui supportaient les terrasses s'étendaient en ligne droite ou formaient l'enceinte d'une place publique; mais la création des jardins suspendus de Cnide (*Pensilis ambulatio*, comme les appelle Pline), ne peut être refusée à Sostrate.

Il ne faut pas le confondre avec **Sosicrate**, fils de Neomenius, ou Numénius qui construisit avec **Damatrius** fils de **Théophane**, lui-même architecte, l'*œcus*, la *cella* et quelques autres parties du temple d'Apollon à Astypalée, l'une des Sporades.

C'est à **Théodore** de Lemnos qu'on attribue le *Labyrinthe de Samos*, un temple de Junon dans cette même ville et plusieurs autres constructions à Sparte et à Éphèse datant de cette époque.

Démétrius de Phalère, qui tâchait de faire oublier son attachement aux Macédoniens, chargea **Philon** de l'agrandissement du port et de l'arsenal du Pirée. Ce travail achevé, l'architecte en publia une description qui porta à un haut point sa réputation et lui valut de restaurer le temple de Cérès et Proserpine bâti par Ictinus. Peut-être même abusa-t-il alors de sa mission en transformant une œuvre jugée par les contemporains de cet artiste. Néanmoins, il donna les dessins du théâtre nouveau d'Athènes, mais c'est **Ariobarsane** ou **Arbosane** qui en exécuta la construction.

De ce temps fut encore **Combabus**, architecte et favori de Séleucus, roi de Syrie, que la reine Stratonice chargea de la construction d'un temple à Bambycé. Tout le monde sait à quelle preuve d'énergie il dut la statue qu'on lui éleva dans ce temple même.

Peut-être doit-on aussi fixer à cette même époque la construction du temple *pseudodiptère* que **Mnesthès** éleva à Apollon dans la ville de Magnésie, province de Thessalie, et dont des fouilles, exécutées en 1854, ont mis au jour les bas-reliefs en marbre pentélique.

Alexandre, nous l'avons dit, tout en assurant ses conquêtes, prétendit ne point porter atteinte à la civilisation grecque, qu'il encouragea, au contraire, par tous les moyens; car elle était pour lui un moyen de domination. Les vaincus continuèrent donc à élever des temples, des théâtres, des stades, et, comme leurs ancêtres, célébrèrent leurs dieux par des fêtes solennelles dont faisaient rigoureusement partie les *jeux* qui avaient alors un immense retentissement. Les prix décernés aux vainqueurs consistaient principalement en trépieds de bronze qu'on surnommait pour cette raison *trépieds choragiques*. Chaque tribu faisait le choix d'un de ses plus riches citoyens auquel elle assignait la charge de *chorège*, c'est-à-dire celle de pourvoir de ses deniers à tous les frais qu'entraînait cette fonction.

Mais là ne se bornaient pas seulement et la charge et les obligations du chorège (1). « Il devait, lorsque sa tribu parvenait à obtenir le prix, consacrer cette victoire par l'érection d'un monument durable, destiné à faire passer ce triomphe à la postérité. Il était donc tenu d'ériger un édicule quelconque, au sommet duquel on fixait le trépied choragique, à moins que le vainqueur, assez riche par lui-même, ne réclamât l'honneur de cette construction ; mais, dans tous les cas, le chorège obtenait toujours le droit de faire graver son nom sur une inscription commémorative. C'est un monument de cette espèce, découvert dans la rue des Trépieds, à Athènes, sur lequel on lit :

« LYSICRATES DE CICYNE, FILS DE LYSITHIDÈS, AVAIT FAIT LA DÉPENSE DU CHŒUR. LA TRIBU ACAMANTIDE AVAIT REMPORTÉ LE PRIX PAR LE CHŒUR DES JEUNES GENS. THÉON ÉTAIT LE JOUEUR DE FLUTE. LYSIADÈS, ATHÉNIEN, ÉTAIT LE POÈTE, ÉVAÉNÈTE, L'ARCHONTE.

(1) Tout ce qui suit, concernant le monument de Lysicrate, est tiré de l'ouvrage de Gailhabaud : *Monuments anciens et modernes.*

Le contenu de cette inscription ne laisse donc aucun doute sur l'âge ainsi que sur la destination de cet édifice, car il apprend qu'il fut érigé sous l'archontat d'Évaénète, c'est-à-dire vers l'an 335 ou 336 avant l'ère chrétienne, en souvenir d'un triomphe choragique remporté par la tribu Acamantide, dont le chorège Lysicratès transmit la notion à la postérité.

Bien des antiquaires, en considérant les ruines de cet édifice, l'une des plus intéressantes productions de l'art grec, se sont vraisemblablement demandé quel en avait été l'auteur, sans avoir pu toutefois trouver une réponse catégorique, car l'histoire garde, touchant cette question, un silence qu'elle ne paraît pas vouloir rompre de longtemps. Mais, par une bizarrerie singulière, voici que, tout récemment, à propos d'une découverte fortuite, la conjecture et l'hypothèse commencent à se produire. Un archéologue, d'un zèle et d'une affection admirables pour les antiquités de sa ville, l'Athénien Pittakys, annonce que, en fouillant le sol près de cet édifice, il a trouvé un fragment de marbre sur lequel on lit : *Praxitelès epoièsen* (1) et il en infère que le célèbre artiste a travaillé ou coopéré à l'exécution de cette œuvre. Dans l'impossibilité où nous nous trouvons de savoir si ce fragment appartenait réellement à l'édifice et quelle place il en occupait (ce que l'antiquaire athénien ne désigne point), nous pensons qu'il pourrait peut-être provenir d'une œuvre quelconque de sculpture sortie du ciseau de Praxitèle, dont l'atelier, suivant le rapport de Pausanias (*Attic.*, C. XX), se trouvait dans la rue même des Trépieds. . . . .

Le « monument choragique » de Lysicratès est d'autant plus intéressant à étudier, parmi les œuvres de l'art architectural, qu'il présente dans son ensemble, soit sous le rapport de la composition, soit sous celui de son exécution, plusieurs particularités des plus remarquables. En effet, à part même sa forme, qui lui donne un caractère tout spécial et un aspect unique, il offre encore ce mérite d'être le seul exemple de l'ordre corinthien grec proprement dit, et celui qui nous permet d'apprécier ce que fut cet ordre en Grèce bien longtemps avant qu'il eût été usité par les Romains. . . . .

Vu géométralement et en élévation, l'ensemble de l'édicule se

(1) Praxitèle a fait (cela).

compose de trois parties distinctes : d'un soubassement rectangulaire, d'une colonnade circulaire et d'une espèce de calotte ou coupole surmontée d'un amortissement. La partie inférieure, de forme carrée, comprend d'abord les quatre gradins en retraite servant de base au piédestal; puis au-dessus de ceux-ci s'élève le soubassement rectangulaire dont les joints sont accusés par un léger refend. La corniche qui le surmonte est assez simple, mais elle reçoit, sur son plan carré, la saillie de deux gradins circulaires destinés à soutenir la colonnade. Vient ensuite la partie intermédiaire : elle est formée de six colonnes, disposées circulairement à des distances égales, mais dont les entre-colonnements sont fermés par des panneaux encastrés dans d'étroites feuillures, et au haut desquels on a sculpté les trépieds dont nous avons parlé.

Disons, pour terminer, que Vitruve et Varron, dans l'antiquité, et que Stuart et Leake, parmi les modernes, considéraient le « monument chorégique » de Lysicratès comme un observatoire qu'ils appelèrent *Tour des Vents* et en attribuaient la paternité à **Andronicus** de Cyrrheste, en Macédoine.

Callias, Epimaque et **Dioclide** ou **Diognète** commencent la la série des architectes grecs que les successeurs d'Alexandre s'attachèrent comme ingénieurs.

Le premier qui était d'Acados, en Phénicie, est connu par l'invention de la grue de rempart, à l'aide de laquelle on pouvait accrocher et soulever de terre, l'*hélépole* (de *eléin*, prendre, et *polis*, ville) dont les Rhodiens se servaient contre Démétrius Poliorcète pendant le siège de cette ville. Le Macédonien opposa à cette machine celle d'Épimaque qui, plus grande et plus forte, combattait avantageusement l'effet de la première. Alors, si l'on en croit Vitruve, les Rhodiens s'adressèrent à Dioclide ou Diognète; celui-ci résista d'abord à toutes les prières; mais il réussit à annuler l'hélépole de l'assiégeant en faisant fouiller le sol sur lequel elle devait passer. L'« hélépole » était une tour roulante dont on se servait pour démolir les murs d'enceinte. Elle avait, le plus souvent, de 8 à 14 mètres de côté avec plusieurs étages et quelquefois des ponts qui s'abattaient sur les murailles de la ville assiégée pour donner passage aux assiégeants. D'autres fois, elle portait à son rez-de-chaussée un bélier. Elle était vêtue à l'extérieur de couvertures de laine, d'un clayonnage d'osier

enduit de boue et de peaux vertes pour la garantir des tentatives d'incendie que ne manquaient pas de faire les assiégés.

Le mathématicien **Euclide**, dont les travaux sont immenses, n'appartient à notre ouvrage que comme auteur d'un *Traité de perspective* et encore plusieurs savants lui ont-ils contesté la paternité des *Speculeria et Perspectiva*. Nous ferons la même observation en citant seulement le nom du premier ingénieur de l'antiquité : **Archimède**.

C'est à **Archias**, architecte maritime, qu'on doit attribuer ces galères siciliennes dont Pausanias fait l'éloge; mais il est certain qu'Archias dirigea aussi la construction des édifices que fit élever Hiéron à Syracuse, sans qu'on puisse dire quels étaient ces édifices.

L'architecte **Phœnix** fut, selon Callisthène, celui qui transporta, sous Ptolémée Philadephe, à Alexandrie, l'obélisque de Nectabo; il n'est pas autrement connu (250).

Héraclide, né à Tarente (210 avant l'ère chrétienne), fut chargé par les Carthaginois, alors en guerre avec les Romains, de la réparation des fortifications de la ville et, poussé par l'injustice de ses concitoyens à s'exiler, il alla demander un asile à Philippe V, roi de Macédoine, dont il devint bientôt le conseiller et le premier ingénieur. En cette qualité, il fut chargé de trouver le moyen de détruire la flotte des Rhodiens et d'incendier l'arsenal de Rhodes. C'est en se présentant à ces derniers, comme obligé de fuir la cour de Philippe, qu'il put lever le plan de la ville assiégée et réussit dans la mission que Philippe lui avait confiée; mais il fut mal récompensé par ce souverain qui l'abandonna à des ennemis jaloux de sa faveur, et il termina probablement sa vie en captivité. L'auteur du *Colosse de Rhodes*, **Charès**, de Linde dans l'île de Rhodes, et son continuateur **Lachès**, ne furent pas beaucoup plus heureux. Charès, qui avait consacré douze années à l'édification de cette montagne de bronze, mourut avant l'achèvement de son œuvre et si Lachès le Lydien la termina, il put la voir réduite en pièces par le tremblement de terre arrivé en l'an 236 avant notre ère. Les fragments du « Colosse de Rhodes », après avoir couvert huit cent soixante-six ans la terre, furent enfin vendus, comme on sait, par le sultan d'Égypte et il ne fallut pas moins, disent les historiens, de neuf cents chameaux employés plusieurs mois pour

enlever tous ces fragments, et encore un certain nombre avaient-ils été engloutis par la mer.

Théâtres, bains, musées, bibliothèques, salles de réunion de toute nature couvrirent le sol des contrées dont se composait l'immense empire soumis à Alexandre.

Pendant qu'**Airgelès** dotait la ville de Corinthe de bains magnifiques, splendidement décorés, où le marbre blanc de la Grèce le disputait avec peine au marbre éclatant de l'Orient, **Hermocréon**, sculpteur et architecte, donnait les dessins du grand autel de Parium dans la Troade, dédié à Apollon et à Diane. Cet autel, représenté sur des médailles et qui était en marbre de Paros, avait, suivant Strabon (XII, 487), 185 mètres de côté. Nous sommes loin, comme on le voit, de la *cella* du Parthénon.

Menalippe et les deux frères **Stallius** relevaient l'*Odéon* de Périclès incendié pendant la guerre de Mithridate, roi de Pont, dont **Nicomède** de Thessalie était l'architecte (123 av. notre ère). C'est à cette même date que **Ctésibus**, architecte et ingénieur d'Alexandrie, fils d'un barbier, inventa les orgues hydrauliques, le *clepsydre* ou horloge d'eau qui montrait l'heure au moyen d'un index mobile sur une colonne, le *Belopeacca* (1), sorte de fusil à vent qui poussait le trait par la compression de l'air, etc.; on lui attribue aussi l'invention de la pompe aspirante et foulante. Ctésibus fut le père de **Héron l'Ancien** et fit partager à son fils la gloire de ses inventions. Il est juste d'ajouter que le fils surpassa plusieurs fois le père.

Les successeurs d'Alexandre introduisirent dans le monde grec l'esprit macédonien positif et pratique et la réaction de l'Orient sur l'architecture grecque fut à peine sensible; car le goût de la magnificence existait, comme le constate Démosthène, avant même la bataille de Chéronée. Mais les richesses de l'Asie, l'abondance et la variété des matériaux, le travail peu coûteux de masses populaires habituées à une obéissance passive, mirent entre les mains des artistes des moyens d'une puissance jusque-

(1) Cette invention donna naissance à un autre instrument composé d'un vase en forme de pompe et qui, au moyen de l'eau qu'on y lançait, rendait des sons célestes. Il fut précieusement conservé pendant longtemps, comme une merveille, dans le temple de Vénus Zéphiride.

là inconnue, tandis que le progrès rapide des sciences créait des méthodes et des instruments perfectionnés pour élever à peu de frais d'immenses édifices. Les Séleucides, les rois de Pergame, les Ptolémées, qui rivalisèrent de zèle et de magnificence, n'exercèrent pas, malheureusement, une influence favorable sur l'art de l'architecture. Les artistes de cette époque durent beaucoup sacrifier aux commodités d'une vie pleine de mollesse, et le caractère idéal de leurs œuvres s'abaissant avec le but à atteindre, ils ont élevé en majeure partie des édifices sans nom. C'est pourtant pendant cette période que se développa dans toute sa richesse l'*ordre corinthien*, moins élégant, mais plus somptueux que l'*ionique* et qui fut adopté de préférence dans les siècles qui suivirent.

Les architectes, grecs de nom et de naissance qui, à partir de la conquête romaine, continuèrent à édifier en Grèce et dans l'Asie Mineure des monuments dignes de leurs ancêtres sont donc peu nombreux. Nous les trouverons surtout à Rome où ils étaient attirés par l'espoir d'une fortune rapide. Cependant, on peut citer parmi eux **Messalinos**, dont le nom figure sur une inscription relevée par Chandler; **Attès** d'Hiéropolis, qui éleva dans cette ville un temple consacré à Junon; **Éperminédès**, architecte de Sparte, auteur d'un autre temple qui renfermait les statues de Jupiter et de Vénus (1);

Dyonisius de Tralles, auteur de l'Odéon de Patara, en Lycée, ainsi que cela résulte d'une inscription qui porte la date de l'an 674 de Rome (40 ans après notre ère);

Cléodamus de Byzance, qui florissait en 262 sous Gallien, et fut chargé par cet empereur de diriger, conjointement avec **Athénée**, les fortifications de l'Épire et d'Athènes (2);

Métrodore de Perse, qui construisit à Constantinople plusieurs édifices sous le règne de Constantin (300 de notre ère);

Cyriadès qui, sous le règne de Théodose, fut chargé de la construction d'une basilique et d'un pont et fut, à la suite de ce travail, créé consul; **Eutinopus** de Candie qui, suivant les archives de Padoue, est le fondateur de Venise (413 de notre ère).

(1) Nous pensons qu'Éperminédès appartenait à une époque antérieure à la conquête d'Alexandre.

(2) Quelques auteurs regardent Cleodamus comme le même que Cléodème. Nous retrouverons à Rome ces deux architectes qui y ont laissé des œuvres.

C'est à l'époque de l'invasion de l'Italie par les Goths qu'Eutinopus se serait enfui avec un grand nombre de ses compatriotes et établi au lieu où se trouve aujourd'hui Venise. L'émigration qui suivit l'invasion d'Alaric vint augmenter le nombre des habitants de la nouvelle ville qui commençait à prospérer lorsqu'un incendie la détruisit en 420. Enfin, d'après Félibien, c'est la demeure d'Eutinopus qui, ayant résisté au feu, fut convertie en temple et est aujourd'hui l'église Saint-Jacques, dans le quartier du Rialto.

Naturellement, Rome appela à elle ces vaincus dont elle ne pouvait nier le génie artistique. Aussi **Batrachus** de Lacédémone signa, avec **Saurus**, le temple renfermé dans les portiques d'Octavie (sœur d'Octave), à Rome. On voyait dans l'église de *Saint-Laurent-hors-des-Murs* un chapiteau d'ordre ionique sur les volutes duquel étaient gravés un lézard et une grenouille, traduction ingénieuse du nom des artistes que l'orgueil romain avait condamnés à l'oubli. On retrouve également au monastère de Saint-Eusèbe des chapiteaux et des bases de colonnes présentant cette sorte de monogramme. **Diphilus** fut employé comme architecte par Cicéron à la construction de sa maison de campagne d'Arpinum et le grand orateur romain n'a pas dédaigné de faire l'éloge de son architecte dans une lettre adressée à son frère Quintus, lettre parvenue jusqu'à nous. Vitruve attribue également à Diphilus plusieurs ouvrages sur la mécanique.

L'architecte de Lucullus était aussi un Grec de Milet, **Niconidas**, dont nous ignorons les œuvres. **Hermodore** de Salamine et **Théogène** construisirent, dans le cirque Flaminien, le temple de Mars, et, sur les ordres de Portenerus Metellus, un portique « périptère » destiné à servir d'enceinte au temple de Jupiter Stator. Il ne faut pas confondre cet Hermodore avec un autre architecte du même nom, que l'orateur Antoine défendit en l'an 99 avant notre ère.

C'est encore un architecte grec, un Athénien, **Diogène**, qui donna le plan du Panthéon d'abord dédié à Jupiter vengeur. Élevé après la bataille d'Actium, l'édifice fut réparé par **Agrippa** premier ministre d'Auguste, qui couvrit Rome d'édifices, et c'est lui qui fut converti, dans un temps plus voisin de nous, en église catholique, sous le vocable de Sainte-Marie-des-Anges. Citons, pour terminer, le nom d'**Apollonius** de Rhodes, quoi-



BERNEVAL PÈRE & FILS

Pierre tombale de S[t] Ouen à Rouen

qu'il soit plus connu comme statuaire que comme architecte. C'est à lui que nous devons d'admirer un chef-d'œuvre de la sculpture antique, le Taureau Farnèse apporté de Rhodes à Rome par Asinius Pollio.

Il nous reste à parler des artistes grecs qu'on ne connait que par leurs écrits sur l'architecture.

Ils sont peu nombreux et presque tous cités par Vitruve.

Le premier de cette énumération **Asclepiodote** avait cependant exécuté une œuvre remarquable : un *Tholos* couvert d'une coupole. **Demophile, Caridas, Argélius** (1), **Euphranor, Firus** (Vitruve écrit Phyros), **Léonides, Mélampe, Nexaris, Pollio, Silenus, Silanion** et **Théocidès**, firent des traités sur les proportions en architecture et **Héliodore** d'Athènes surnommé le *Périegète*, outre la description qu'il a donnée des objets renfermés dans l'Acropole d'Athènes, a fourni des notices biographiques importantes sur certains architectes grecs. Les écrits de **Tarchésius** et **Pythius** ou **Phyléus** (2) seuls ont été, de la part de Vitruve, l'objet d'une critique sévère (motivée par leur refus d'admettre l'emploi de l'ordre dorique dans la construction des édifices sacrés); Nous la rappelons ici dans toute la naïveté de la traduction de Jean Martin :

« Il est maintenant bon à voir que Pythéas a failli en sa tradition, pour ce qu'il n'a bien regardé que tous les arts sont composés de deux choses : à savoir de l'œuvre et de son discours : desquelles font nécessairement que l'une soit propre à ceulx qui s'exercitent en une seule science et cela est ou l'effet de l'ouvrage, ou l'autre qui est commune à tous hommes doctes que j'ay désia dicte, discours. »

Nous commettrions un impardonnable oubli si, à la nomenclature qui précède, nous n'ajoutions pas les noms d'**Hérodote**, ce grec de Carie et de **Pausanias**, ce Grec de Pyrygie, qui après avoir parcouru le monde connu des anciens, ont fourni à l'art, à la science et à l'histoire, en écrivant une relation détaillée de leurs voyages, les matériaux les plus précieux.

Pendant près de vingt années (de 460 à 444 avant notre ère), Hérodote parcourut l'Égypte, la Libye et les côtes d'Afrique

(1) Déjà cité p. 84.

(2) C'est le même Pythius ou Phyleus qui, avec Satire et Scopas, éleva le tombeau de Mausole dont il est parlé page 86.

jusqu'aux Colonnes d'Hercule. Dans ses voyages à travers un monde presque inconnu des Grecs, il avait tout à apprendre, mais il a tout vu avec une merveilleuse perspicacité. Les observations de nos plus modernes voyageurs ont confirmé l'exactitude de ses renseignements. Et en rapprochant leurs découvertes des descriptions remarquables données par Hérodote des édifices qu'ils avait eus sous les yeux, tant en Égypte que dans l'Assyrie, la Phénicie et la Colchide, il a été possible à nos archéologues de reconstituer l'art monumental de peuples disparus depuis des siècles.

Pausanias fut assurément un géographe et un historien et non un architecte. Mais, à la nomenclature des contrées et des villes de Grèce et à leur histoire mythologique, il joint la description détaillée des œuvres d'architecture, de peinture et de sculpture bien connues de ses contemporains.

Toute critique est absente de sa *Description de la Grèce*, mais les indications qu'il y donne à chaque pas (dans un style parfois obscur malheureusement), n'en font pas moins l'ouvrage le plus important que nous possédions sur les antiquités et l'archéologie grecques, celui dans lequel ont puisé largement Vitruve et tous les modernes, celui dans lequel nous avons puisé nous-même.

On voit qu'à tous ces titres Hérodote et Pausanias méritent bien la place modeste que nous leur avons réservée.

CHAPITRE VIII

Les premiers édifices de Rome. — La Grèce soumise par les Romains, impose son architecture à ses vainqueurs, mais cette architecture se modifie au contact de la civilisation romaine. — L'art romain. — Les architectes et les édifices de l'empire. — Décadence rapide de l'art romain, après le transfert du siège de l'empire à Byzance. — Origine chrétienne de l'art byzantin.

« Jusqu'à l'époque des guerres Puniques, dit M. Robert d'Essaintot (1), l'architecture romaine s'inspira des modèles étrusques. — Sous les premiers rois, les temples furent de petits édifices carrés, couverts de roseaux, où la statue du Dieu pouvait à peine trouver place; les habitations n'étaient que de misérables cabanes, comme celle de Romulus que l'on conserva soigneusement plusieurs siècles en la réparant. »

Ancus Marcius entoura Rome de murs et creusa le port d'Ostie, mais c'est seulement à partir du règne de Tarquin l'Ancien qu'un architecte mérita vraiment ce titre, par l'exécution d'édifices publics remarquables, au dire de ses contemporains.

Turianus de Frégelles, pays des Volsques, commença vers 590 (av. notre ère) le temple de Jupiter Capitolin, sur le sommet duquel il plaça un quadrige. La statue du Dieu, composée et exécutée par lui (car il était également sculpteur), était d'argile cuite au four, enduite de minium et avait été évidemment inspirée à l'artiste par la vue de quelques œuvres de la sculpture grecque.

Est-ce à Turianus qu'on doit également attribuer la construction de la Cloaca Maxima, le grand égout de Rome, du Cirque établi sur le mont Aventin et des portiques qui entouraient le Forum? Les documents que nous avons consultés sont muets sur ce point.

(1) *Dictionnaire des lettres, beaux-arts*, etc., par Dezobry et Bachelet (édition de 1862).

Nous ignorons également le nom de l'architecte qui, sous le règne de Servius Tullius (578 av. notre ère), construisit le marché aux bœufs (*Forum boarium*), un temple à la Fortune et la prison Tulliana; le seul nom de **Marius Fulvius**, comme auteur du premier pont de pierre jeté sur le Tibre, est arrivé jusqu'à nous.

Le consul Spurius Cassius Viscellinus, après sa victoire contre les Sabins (486 av. notre ère), dédia un temple à Bacchus, Cérès et Proserpine; mais le nom de l'architecte qui donna les plans de cet édifice nous est inconnu. Tout ce que nous en savons c'est l'emploi, dans sa construction comme dans celle du temple de Jupiter Capitolin, de l'argile cuite au four.

A cette première époque appartiennent encore : le temple élevé à Quirinus par Papirius Cursor, après sa victoire sur les Samnites (320 av. notre ère); l'aqueduc et le tombeau de Scipio Barbatus ainsi que la *Voie Appienne* conduite jusqu'à Capoue, alors limite du territoire romain (311.).

La conquête de la Sicile et de la Grèce par les Romains, comme la soumission de l'Asie et de l'Afrique, concentrèrent dans Rome la puissance politique et les trésors de ces riches contrées; mais l'originalité puissante de l'architecture hellénique qui avait soumis l'esprit macédonien, résisté aux influences dissolvantes de l'Asie, élevé des cités grecques en Égypte à côté de villes bâties sur un tout autre modèle, soumit encore l'esprit romain en se mettant à son service. L'utile, soit dans la vie privée, soit dans la vie publique, domine l'architecture au temps des Romains. L'arcade avait à peine paru dans les édifices grecs des temps antérieurs; elle prend une importance majeure dans cette dernière période; elle a pour conséquence naturelle la voûte et le dôme, et pour complément des piliers remplaçant les colonnes. — L'addition de colonnes soit détachées, soit engagées à l'extérieur de ces édifices, produisit un mélange de formes dont le goût du temps de Périclès n'eut pas été satisfait; mais ce mélange provenait du besoin de rendre plus légères, *en apparence*, les formes lourdes d'arcades portées sur d'énormes piliers. C'est ce même besoin qui fit naître le *chapiteau composite*, mélange plus riche encore que le corinthien, quoique d'une composition toujours difficile et rarement heureuse. Les

grandes dimensions des édifices composés de plusieurs étages suggérèrent l'idée de placer les ordres les uns au-dessus des autres, en commençant par le plus simple; mais à l'ordre dorique qui n'a point de base fut substitué le *Toscan* plus en harmonie avec le genre des nouvelles constructions. Tels sont les membres principaux auxquels se reconnaissent les ouvrages nés sous l'influence du génie romain. On en éleva dans tout l'empire, en ayant recours à des moyens économiques ; de là l'usage universel alors de la brique ou des petites pierres carrées à l'extérieur des murs comme revêtement, et du mortier jeté à l'intérieur avec des débris de toute forme et se prenant en une masse unique et presque indestructible; de là aussi l'emploi des pierres de taille dont l'extérieur n'est pas dégrossi. Mais les emprunts faits à l'art grec dissimulent mal la lourdeur de ces constructions massives accablées sous le poids des ornements et, pour tout dire en un mot, la valeur architecturale des édifices romains même de la meilleure époque, n'est pas à comparer à celle d'aucun des produits de l'art grec, si parfait dans son exquise simplicité.

C'est à la vue des richesses rapportées de Syracuse par Marcellus, que les Romains comprirent l'architecture pour la première fois. Ils voulurent leur donner une demeure digne d'elles et chargèrent **Caïus Mucius Cordus** (104 av. notre ère) de construire le « temple de l'Honneur et de la Vertu », dont il existe encore quelques fragments, non loin de l'église Saint-Eusèbe, à Rome. Vitruve ne donne sur la disposition de l'édifice aucun renseignement positif; cependant, il y a lieu de croire qu'il était divisé en deux parties distinctes reliées entre elles, ce qui explique comment Vitruve met le temple de l'Honneur et de la Vertu au nombre des temples périptères.

C'est aussi à cette époque que **Scaurus** donna les plans du grand amphitéâtre qui, construit entièrement en marbre et orné de trois milles statues enlevées aux monuments de la Sicile, pouvait contenir quatre-vingt mille spectateurs.

Du même temps est le temple de Vesta, à Tivoli, construit par **Lucius Gellio,** *curateur des travaux publics.*

On peut supposer d'ailleurs que déjà les architectes romains avaient une connaissance assez approfondie de l'art grec lorsqu'on sait ce que fut un Romain **Cossutius Decimus** qui, sur l'invitation

d'Antiochus, vint à Athènes procéder à la réfection du temple de Jupiter élevé, on le sait, sous Pisistrate, par Antistates, Calleschros, Porinos et Antimachides. Des auteurs prétendent que l'édifice dont les proportions étaient considérables ne fut achevé que plus tard, sous Adrien; mais il est à peu près certain que Cossutius éleva la *Cella*, la colonnade diptérique de l'extérieur et les architraves. Cossutius avait écrit la monographie de l'édifice dont il fut l'architecte; mais son mémoire a été perdu, malheureusement.

Du reste, Cossutius ne fut pas le seul architecte romain assez pénétré de la connaissance de l'architecture grecque pour oser affronter, chez les Grecs eux-mêmes, une comparaison redoutable. A peu près au même temps que Cossutius achevait l'*Olympion*, **Stallius Caïus** et **Stallius Marcus**, Romains également, reconstruisaient, de concert avec **Menalippe**, l'*Odéon* de Périclès détruit pendant le siège d'Athènes, par Sylla, aux frais d'Ariobarzane II, roi de Cappadoce (86 av. notre ère).

Mais pendant que, hors de l'Italie, s'exécutaient des œuvres où l'art tenait la première place, d'autres architectes donnaient satisfaction aux besoins de la population romaine toujours croissante. C'est ainsi que **Messius Rusticus** reliait les deux rives du Tibre par un nouveau pont de sept arches qui n'est autre que le pont Saint-Ange; que **Chrysippe,** affranchi de Cyrus, et **Hermodore,** cité par Cicéron dans son livre *De oratore*, reconstruisaient le port d'Ostie, que **Marcus Scaurus** transformait en plaines fertiles les marécages formés dans la Gaule cisalpine par les inondations périodiques de la Trébia, en creusant un canal navigable de Parme à Florence, reliait Pise à Tortone par la Voie Émilienne et construisait le pont Milvius qui existe encore de nos jours sous le nom de pont de Sainte-Odile (88 avant notre ère).

Pendant que l'édile **Pansa**, architecte, relevait Pompéi ruinée par Sylla, **Fabricius Luscinus** qui exerçait la charge de *Curator Viarum* (charge analogue à celle de directeur des ponts et chaussées), faisait jeter entre Rome et l'île du Tibre un pont de deux arches qui a d'abord porté son nom et qu'on appelle aujourd'hui *Ponte di quattro Capi*. L'inscription conservée sur une arche de ce pont : Q. LEPIDUS M. F. M. LOLLIUS M. F. EX S. C. PROBAVERUNT a seulement trait à une restauration faite plus tard par ces

deux architectes. Le pont qui relia cette même île à la rive droite du Tibre, pont composé d'une seule arche et appelé aujourd'hui *Ponsferrato*, est l'œuvre de **Cestius Gallus**. Il fut élevé quelques années après celui de Pansa.

Emilius Lepidius, également *curator Viarum*, faisait ériger une basilique et traçait les plans du portique « Septa Julia » dans le Champ de Mars, destiné aux assemblées du peuple.

L'histoire nous a conservé seulement les noms de l'architecte de Pompée : **Sextus Pompeius Agasius** et de l'architecte de Cicéron : **Cluatius** ou **Quatius**; mais les inscriptions trouvées à Rome par J. Lipse ne donnaient aucun détail de leurs œuvres. Il en est de même de deux architectes employés par Jules César : **Sextus** dont le nom a été découvert sur un monument romain d'Antibes avec cette mention : J. Cæsaris architectus et **Mamura** ou **Mamurna**.

Mais il n'est pas douteux que cette situation d'architectes d'un personnage dont les richesses égalaient le pouvoir les ait autorisés à exécuter quelques-uns des grands édifices importants du siècle. De l'année de Rome 675, en effet, s'ouvre une période nouvelle de l'architecture romaine. Nous avons parlé du théâtre de Scaurus; Pompée en avait fait construire un second; Curion avait doté Rome d'un amphithéâtre; le *Tabulaire* (ou Trésor) s'élevait à côté du temple de la Fortune et les particuliers avaient suivi le gouvernement dans cette voie des constructions dispendieuses.

On sait par les documents de l'époque comment les Clodius et les Lucullus rivalisèrent de magnificence dans la construction de leurs maisons de Rome et de leurs villas. Mais c'est avec Auguste surtout que l'architecture romaine arriva à son apogée. De toutes parts s'élevèrent des temples, des théâtres, des aqueducs, des thermes, si bien que César put dire « qu'il avait laissé une Rome de marbre ».

Agrippa, le premier ministre d'Auguste, qui avait attiré sur lui l'attention du maître par ses capacités comme ingénieur militaire, mit, pendant la paix, ses connaissances architecturales au service des nombreux édifices civils qui s'élevèrent alors en Italie. Pendant que **Caïus**, **Posthumius** et **Cocceius Auctus** traçaient à travers les montagnes la route de Naples à Pouzzoles, celle du lac d'Arverne à Cumes et la grande Voie Pausi-

lippe (1), Agrippa dirigeait lui-même les travaux de réunion de l'Arverne et du lac Lucrin pour en faire un immense port susceptible d'abriter toute la flotte romaine. Il n'est guère probable d'ailleurs qu'il donna les dessins du Panthéon qu'on attribue à **Valérius** d'Ostie; mais, si l'édifice porte son nom, c'est qu'il présida au moins à sa construction comme à celle de l'aqueduc de Nîmes dit le « Pont du Gard ». **Statilius Taurus**, le premier, employa la pierre dans l'édification des amphithéâtres, pendant que Valérius imaginait de couvrir du *Velarium* les amphithéâtres. Beaucoup d'autres monuments dont les architectes nous sont inconnus : les portiques du cirque Flaminius, le temple de Jupiter Tonnant, le théâtre de Marcellus, le portique d'Octavie, la pyramide de Cestius datent aussi du siècle d'Auguste.

Mais la fin de ce grand siècle vit la dégénérescence de l'architecture romaine. Déjà l'arc de triomphe élevé par Tibère, soutenu sur d'épais piliers, présente de nombreuses imperfections architecturales; celui de Titus des colonnes de neuf diamètres et demi, tandis que celui de Trajan, à Ancône, écrasé entre deux piliers, présente le défaut contraire. Un autre architecte de cette période, **Manilius**, obtint de transmettre son nom à la postérité en élevant à Rome deux obélisques qu'il avait rapportées d'Égypte dont l'un fut placé entre le Panthéon et le mausolée d'Auguste et l'autre se dressa au-dessus de la *Spina* (2) du Grand Cirque.

L'architecte du temple décoré d'un ordre corinthien dédié à Auguste par Calpurnius, aujourd'hui Saint-Proculus, cathédrale de Pouzzoles, nous est du moins connu : c'est ce même Cocceius Auctus dont le nom est inscrit sur l'un des murs de l'édifice.

Un affranchi d'Auguste, **Posthumius Caïus**, a également attaché son nom, comme architecte, au temple d'Apollon, devenu de nos jours la cathédrale de Terracine.

Le temple de Coruña del Conde (Espagne), élevé en l'honneur de « Diane mère » remonte, si l'on en croit les quelques

(1) Dans la pensée d'Addison le travail n'eut d'abord d'autre objet que d'extraire des pierres de cette montagne pour construire le Môle de Naples. Mais le projet de Posthumius et de Cocceius n'en a pas moins été exécuté, à l'honneur de ces deux architectes. Pourquoi chercher à le diminuer?

(2) La *Spina* ou l'Épine était un grand stylobate qui partageait l'arène en deux, dans le sens de sa longueur, en laissant, à chaque extrémité un large espace. C'était autour de la *Spina* que se faisaient les courses en chars.



YVES LIBERGIERS

Pierre Tombale de la Cathédrale de Reims

ruines qu'on a pu rassembler, à la meilleure époque de l'art romain. Une inscription nous apprend, en effet, que l'architecte de cet édifice fut **Apuleius** dont le nom, quoique latin, indique une origine grecque.

Et pendant que nous sommes en Espagne, citons les noms des architectes que Rome y envoya comme elle en envoya dans tout l'empire : **Lucretius Densus** qui établit une voie romaine près de Vinuesa ; **Publius, Bebius Venustus**, architectes d'un pont jeté sur le Javalon; **Reburrinus** de Calzona et **P. Rutilius Sintrophus**, plutôt statuaire qu'architecte, qui orna de ses œuvres un temple de Minerve.

Comme nous l'avons dit plus haut, à l'éclat dont brilla l'architecture romaine au siècle d'Auguste succéda rapidement la décadence ; elle ne fut retardée, pendant un petit nombre d'années que sous le règne de cet empereur, originaire de Nîmes, ami et protecteur des arts, avec lequel commença l'ère dite *des Antonins.*

Apollodore Damascène ou, comme on le désigne plus habituellement, Apollodore de Damas fut l'architecte favori de l'empereur Trajan et comme le surintendant général des travaux exécutés, non seulement à Rome et en Italie, mais encore sur toute l'étendue de l'empire romain, par les ordres de ce prince.

On ne saurait au juste préciser quelle est la part qui doit revenir comme architecte, et dans le sens absolu de ce mot, à Apollodore, au sujet des immenses travaux accomplis pendant le règne de Trajan et même sous celui d'Adrien, successeur de ce prince. Cependant tous les auteurs s'accordent pour reconnaître que c'est à cet architecte que l'on doit l'érection du *Forum de Trajan*, exemple (unique dans l'univers) d'un ensemble de constructions antiques exécutées et achevées sans interruption, existant encore en grande partie vers l'an 600 après Jésus-Christ et comprenant, outre la *Colonne Trajane* et l'*Arc de Trajan*, à Ancône, celui de Bénévent, la *Basilique Ulpienne*, deux bibliothèques (l'une grecque et l'autre latine), un temple (de Trajan) (1),

(1) Ce temple octostyle, qui doit être celui mentionné par **Spartien**, dans sa *Vie d'Adrien* (ch. XVIII), fut érigé peu après la mort de Trajan et peut-être faut-il en attribuer la construction à **Detrianus**, un des architectes d'Adrien.

la statue équestre de ce prince (1), de vastes portiques, et enfin à chaque extrémité, des parties d'enceinte circulaire, ces dernières longtemps connues à Rome des savants et encore aujourd'hui désignées par les *cicerone* sous l'appellation de *Bains de Paul-Émile* (2).

Ces travaux considérables, dans lesquels la sculpture jouait un grand rôle (dans quelques-uns même elle tenait la place la plus importante), permettent de croire qu'Apollodore de Damas — comme beaucoup d'architectes illustres de l'ancienne Grèce et de la Renaissance italienne — excellait à la fois dans la sculpture et dans l'architecture. Cela, au reste, est, ainsi que ses aptitudes d'écrivain sur l'art militaire, attesté implicitement par les auteurs anciens. Pour nous, nous nous bornerons à énumérer rapidement les nombreux travaux qui, en dehors du forum de Trajan, sont attribués à l'artiste qui nous occupe. On cite de lui :

1° A Rome, un gymnase, un odéon (3), des thermes (4) et les agrandissements du *Circus maximus* (le grand cirque), auquel, dit Pline le Jeune, il ajouta cinq mille places;

2e A Bénévent et à Ancône, les deux beaux arcs de triomphe qu'on y admire encore et peut-être le pont et le port de Trajan dans cette dernière ville ;

3° Enfin, en dehors de grands travaux d'utilité publique tels que chemins et aqueducs, et aussi de sa participation reconnue comme ingénieur militaire pendant les campagnes de Trajan, c'est à Apollodore que fut dû le pont colossal que cet empereur fit jeter sur le Danube près de Zéverino, dans la Basse-Hongrie, et dont les vestiges causent encore l'étonnement des visiteurs.

(1) Située entre la colonne Trajane et le temple de Trajan, cette statue fit l'admiration de l'empereur Constance, lors de son entrée à Rome deux siècles plus tard, et, d'après **Ammien Marcellin** (liv. XVI, ch. x) convenant de son impuissance à rien créer de pareil au forum de Trajan, Constance dit « qu'il voulait du moins élever un cheval à l'imitation de celui de la statue équestre de Trajan ».

(2) Hémicycles décorés de pilastres, avec frontons circulaires et aigus alternés.

(3) Édifices tout à fait inspirés des programmes grecs et qu'Adrien devait imiter quelques années plus tard dans la villa qui porte son nom.

(4) Autrefois situés sur le mont Esquilin, derrière ceux de Titus et de Néron. **Gourlier** dit que « ce sont ceux dont les restes subsistaient encore du temps de Palladio, qui en a donné le plan en les attribuant à Néron ». D'autres thermes, dits *Suranæ*, furent construits par ordre de Trajan, en mémoire de son ami Sulpicius Sura, dans le voisinage du mont Aventin.

Toutefois, il est probable que ce pont, destiné à favoriser des opérations militaires et érigé en grande hâte, avait des arches construites en charpente, ce que semblent du reste indiquer les représentations numismatiques.

Apollodore termina malheureusement sa vie : d'abord exilé de la cour d'Adrien et ensuite disgracié par ce prince, il fut mis à mort par son ordre, comme auteur d'un crime imaginaire.

Lorsque, dans une heure de folie, l'empereur Néron mit le feu aux quatre coins de Rome, il périt dans l'incendie un grand nombre d'édifices anciens ou datant seulement du siècle précédent.

Néron, alors, entreprit la reconstruction de plusieurs de ces édifices et confia ses projets à deux artistes : **Celer** et **Severus**, qui sont connus surtout pour avoir été les architectes de ce palais qu'on appela la *Maison dorée*. L'étendue des constructions était immense puisqu'elles comprenaient dans leur enceinte les monts Palatin et Esquilin. Tout ce que le luxe peut imaginer de plus somptueux s'y trouvait réuni. Un auteur contemporain cite particulièrement une galerie de 1500 mètres composée de trois rangs de colonnes au milieu de laquelle était un rond point occupé par une statue de Néron haute de quarante mètres ; puis encore une salle couverte d'une demi-sphère, tournant sur son axe et couverte à l'intérieur de peintures représentant les astres. Un mécanisme ingénieux permettait de laisser passer à travers cette coupole une pluie parfumée. Les dépendances du palais avaient, comme le palais lui-même, des proportions inouïes ; on avait rassemblé dans les jardins une ménagerie, des volières et des quantités de statues, sans parler des jets d'eau multipliés sous les pas des promeneurs.

Après la mort de Néron, cet édifice colossal, qui avait coûté des sommes insensées, disparut et le terrain qu'il occupait rendu à la cité. On éleva depuis, sur ses ruines, le Colysée, le temple de la Paix et quelques autres monuments, œuvres supposées de l'architecte **Celer**. Pourtant, Celer ne crut pas encore avoir assez fait pour sa gloire et s'occupa de creuser un canal navigable depuis le lac d'Arverne jusqu'à l'embouchure du Tibre; mais il se trouva en butte aux persécutions et dut abandonner le travail commencé. Nous ignorons la date de sa mort.

Un architecte espagnol, **Alesis**, construisait les thermes de Boñal de Chaves (Portugal) tandis que **Saevius Lupus** construisait un temple dédié à Mars et que **Caïus Quirinus** dirigeait les travaux de l'aqueduc de « Fuente Ovejuna » dans la péninsule Ibérique.

Un autre nom d'architecte vivant dans le même temps, **Hospes**, nous est révélé par une inscription trouvée à Cajazzo, mais de sa vie et de ses œuvres nous ne connaissons rien.

Il en est de même de **Marinus Philippus**, un des artistes les plus renommés de cette époque, s'il faut en croire une inscription trouvée à Rome, mais qui ne dit rien des constructions élevées par cet architecte. Tout ce que nous en savons, c'est qu'il mourut à Misène.

Nous sommes plus heureux avec **Numisius**, fils de Publius, l'architecte du théâtre d'Herculanum, sur l'architrave duquel l'artiste avait inscrit son nom. La découverte de cet édifice, en parfait état de conservation, a jeté une grande lumière sur les incertitudes des archéologues. Destiné à contenir environ huit mille spectateurs, il se compose de seize rangs de gradins en travertin (1) et d'un étage supérieur présentant trois rangs de gradins également. L'orchestre, pavé de marbre, est d'un tiers plus grand que les orchestres de nos théâtres modernes, enrichi de colonnes et de statues en marbre et en bronze, même de statues équestres, il devait présenter un ensemble imposant, et Numisius, son auteur, avait droit à une mention particulière.

Sous Vespasien (de 69 à 79 de notre ère), **Gaudentius** construisait le plus grand amphithéâtre de Rome, le Colisée, dont le vrai nom était l'*Amphithéâtre Flavien*.

De forme elliptique et mesurant 189^{m},89 de longueur sur 157^{m},50 de largeur, il pouvait contenir quatre-vingt-sept mille spectateurs. Son élévation extérieure est de quatre ordres d'architecture superposés : le premier dorique, le deuxième ionique, le troisième corinthien, le quatrième, corinthien également, avec des pilastres. A l'intérieur, l'arène était entourée d'un *podium* ou soubassement haut de 6 mètres, dans lequel étaient percées les portes des loges contenant les animaux destinés aux jeux du cirque.

(1) Pierre de Tibur.

De ce *podium* à l'étage supérieur partaient quatre-vingts rangs de gradins. Un *balteus* ou balcon faisait une enceinte particulière pour les sénateurs, les chevaliers, les vestales, etc. Sur le podium, dans le petit axe de l'amphithéâtre, était la loge de l'empereur qui y communiquait, du mont Esquilin, par un pont mobile. Les gradins étaient de marbre et de pierre dans la première section, de bois dans la seconde.

L'ensemble de ce colossal édifice n'a jamais été surpassé ni même égalé et il est douloureux de croire à la légende d'après laquelle le grand artiste auquel on le devait subit le martyre comme chrétien.

L'architecte **Rabirius**, qui vivait sous Domitien, est l'auteur de l'immense palais élevé par l'ordre de cet empereur sur le mont Palatin (on en voit encore quelques vestiges), de temples et d'un arc de triomphe également à Rome, à la jonction de la *Voie Appienne* et de la *Voie de Pouzolles* dont il est parlé ci-après. Comme ingénieur, il perça la route de Pouzzoles à Sinvezza et construisit le pont jeté sur le Vulturne, qu'il endigua pour prévenir les ravages que causaient ses débordements.

Ce pont était de marbre, aussi bien que l'arc de triomphe de Rabirius.

Nous devons citer encore, parmi les architectes de ce temps : **Mustius**, l'architecte de Pline le Jeune, qui lui confia la réédification d'un temple à Cérès, élevé dans sa propriété de Rome, en le priant d'ajouter à l'ancien plan des portiques qui pussent défendre les visiteurs de la pluie et du soleil. On a trouvé des médailles frappées à l'occasion de l'inauguration de cet édifice que Mustius surchargea malheureusement d'ornements, d'après le goût de l'époque. Pline lui fit restaurer d'autres édifices dont il était le propriétaire ainsi que plusieurs de ses villas.

Un autre architecte du temps de Vespasien et de Domitien fut **C. Vedennius Moderatus**. Tout ce qu'on sait de lui c'est qu'il était natif d'Antium et qu'il dirigea la construction de l'arsenal impérial, ainsi que cela résulte d'une inscription du Vatican trouvée en 1816 : C. VEDENNIVS. C. F. QVI MODERATVS ANTIO ARCITECT (sic) ARMAMENT. IMP..... Les architectes **Amianthus** et **Pompeius Agasius Sextus** vécurent également à cette époque, si on s'en rapporte aux inscriptions qui nous ont rappelé leurs noms, mais sans nous faire connaître aucune de leurs œuvres.

Quant à **Héraclide**, qui a attaché son nom au grand *propylon* de Dendérah et au *Typhoneum*, il est certain qu'il en fut l'architecte en 109 de notre ère, pour le compte d'un préfet d'Égypte ayant nom Lupus.

Plus heureux que ceux qui précèdent, un architecte de l'empereur Trajan, **Lacer Caïus Julius** nous est connu par son œuvre que le temps a respectée. C'est un pont jeté sur le Tage, près de la ville d'Alcantara (Espagne), dont l'élévation au-dessus du fleuve est de 38^{m},60, et la longueur de 192 mètres. Au milieu s'élève un arc de triomphe de 13^{m},50 de haut, formé d'immenses blocs de granit; à l'extrémité qui fait face à la ville se trouve un petit temple consacré à saint Julien, où l'on voit un tombeau qui renferme les restes de Lacer, s'il faut en croire une inscription qui porte tous les caractères de l'antiquité.

Mais un empereur romain encouragea particulièrement les artistes pendant cette période, qui comprend les deux premiers siècles de l'ère chrétienne, c'est Adrien. Nous donnons une place dans cet ouvrage à **Publius Ælius Adrianus**, d'abord parce que, d'après le témoignage de Dion Cassius, c'est avec ses propres deniers qu'il fit élever le double temple de Vénus et de Rome dont les débris couvrent encore aujourd'hui l'espace qui s'étend entre les monts Palatin et Esquilin. Ce temple situé non loin du Colysée, fut, suivant Aurelius Victor, incendié et réédifié par l'empereur Maxence. Adrien prit d'ailleurs, comme inspirateur, la part la plus active, tant à la construction de cet ensemble de monuments qui s'appelèrent la *Villa Adriana* qu'aux travaux d'architecture innombrables qui furent érigés, sous son règne, sur le territoire immense de l'empire romain.

Tels furent : la muraille de 105 kilomètres qui séparait l'Angleterre de l'Écosse, le temple de Plotine, le Pont du Gard et des arènes, dans la Gaule Narbonnaise, le temple d'Auguste à Tarragone dans la péninsule Ibérique, Carthage, Nicée, Nicomédie, Cyzique, Éphèse, Antioche, Palmyre, Trébizonde furent aussi dotées par lui d'édifices, d'aqueducs, de thermes, de théâtres. Mais la ville qui eut le plus de part à ses bienfaits fut certainement Athènes où il éleva tant d'édifices qu'ils y formaient comme une cité nouvelle séparée de l'ancienne par un arc sur un des côtés duquel on lisait : *Ici est l'Athènes de Thésée*, et sur l'autre : *Ici est l'Athènes d'Adrien.* L'empereur rentra enfin

dans Rome, l'an 135 de notre ère, pour habiter la villa Adriana dont nous allons dire quelques mots, et c'est de cette époque que datent le forum d'Auguste, un cirque, les *Thermes d'Agrippa*, le pont Ælius et le *Mausolée* (aujourd'hui château Saint-Ange), destiné à recevoir les restes d'Adrien.

Quant à la *Villa Adriana*, érigée par l'architecte **Detrianus** ou **Demetrianus**, aussi connu pour être celui des derniers édifices que nous venons d'énumérer, elle comprenait un groupe d'édifices qu'on peut diviser ainsi : 1° la Palæstre dans laquelle on comprend les théâtres et la Nymphée; 2° le Pœcile; 3° le camp des Prétoriens; 4° les bibliothèques; 5° le palais; 6° le stade; 7° les thermes; 8° le Canope; 9° l'Académie, qui comprenait l'Odéon; 10° les Enfers et les Champs-Élysées; 11° le Lycée et le Prytanée (*Dict. des Beaux-Arts*, d'Albert Lenoir). Ajoutons d'ailleurs que Detrianus eut probablement dans tous ses travaux pour collaborateurs **Hippias** et **Lucius Cocceius**, dont les noms ont été trouvés, en 1697, à Porto d'Anzo sur un cachet encastré avec le nom de l'empereur Adrien. La *Villa Adriana* fut pillée par Caracalla, pour orner, avec ses œuvres d'art, les Thermes qui portent le nom de cet empereur, et ce qui en pouvait rester, après ce premier pillage, ne survécut pas aux dévastations du roi des Ostrogoths Totila (en 543). Detrianus joignait à son talent d'architecte une connaissance profonde de l'art de l'ingénieur, dont il fit preuve lorsqu'il s'agit d'enlever, de la « Maison dorée », sur l'ordre d'Adrien, le fameux colosse de Néron pour le transport duquel il ne fallut pas moins, dit l'historien Spartien, de vingt-quatre éléphants.

Sous Antonin le Pieux, Commode et Caracalla, la dégénérescence de l'art de l'architecture va en croissant : quelques noms d'architectes seulement ont survécu à leurs œuvres. Celui de **Nicon**, auquel Antonin fit restaurer le *pronaos* du grand temple d'Énée commencé par Claude et achever les sculptures du temple d'Isis, près de Thèbes. Nicon relève aussi, à Dendérah, le *propylon* du sanctuaire d'Isis et c'est à lui probablement qu'il faut attribuer la construction du temple consacré à Amenibis ou Amenophis dans la Grande Oasis. On a longtemps cru cet édifice beaucoup plus ancien, mais une inscription lue récemment a fixé l'âge de ce pastiche de l'art égyptien.

Citons encore les noms de **Cléandre**, d'abord esclave, puis affranchi de l'empereur Commode; de **Cissonius Quintus**, architecte des empereurs Sévère, Caracalla et Géta, et enfin celui de **Aurelius Demetrius**, auquel on doit les *Bains de Caracalla.*

Pausanias nous a conservé le nom d'un sénateur romain nommé **Antonius**, son contemporain, qui, dit-il « a orné depuis peu l'enceinte sacrée (d'Épidaure) de divers édifices qui sont : le *Bain d'Esculape*, le temple nommé *Épidotès*, celui d'Hygiée, ceux d'Esculape et d'Apollon surnommé *Égyptien*, un hôpital pour les femmes en couches et les malades qui se rendraient à Épidaure », et il ajoute :

« Le temple d'Apollon *Maléate* est un des anciens édifices du pays, mais tout ce qui l'entoure est l'ouvrage d'Antonius, ainsi que le réservoir qui recueille les eaux du ciel. »

Alexandre Sévère essaya d'arrêter la décadence de l'architecture romaine et deux artistes de Byzance, que nous avons déjà rencontrés en faisant l'histoire de la Grèce, Athénée et Cleodamus, furent employés par l'empereur Gallien à des travaux de fortification et de défense (260 ap. J.-C.) Un seul des édifices dirigés par eux subsiste encore à Rome sous le nom d'*Arc de Gallien*; on attribue à Athénée un Traité sur les machines de guerre.

Pendant qu'un architecte dalmate, du nom de **Marin**, construisait, vers 280, le *Pont Rimini* et se retirait ensuite sur le mont Titana, près de Rimini, un jeune noble de Verolamium (ancienne Grande-Bretagne), nommé **Albanus**, venait à Rome et servait pendant sept ans dans les armées romaines.

Albanus prit dans ses voyages le goût de l'architecture et revenu dans son pays natal il y réunit en société un grand nombre d'ouvriers; cette association fut-elle l'origine de la société des *francs maçons?* — Du reste, converti au christianisme après avoir dirigé la construction de plusieurs édifices religieux, il fut enveloppé dans une des terribles persécutions qui ensanglantèrent l'empire romain et périt, en 287, avec environ neuf cents de ses compagnons.

Lorsque l'empereur Julien (362) voulut relever sur le plan le plus extraordinairement somptueux, ce temple de Jérusalem qu'après une série de combats meurtriers Titus avait enfin enlevé, il chargea de ce soin l'architecte **Alypius**. La légende rapporte que des flammes s'étant élancées des fondations à pul-



ERWIN DE STEINBACH

Statue de la cathédrale de Strasbourg

sieurs reprises et des ouvriers ayant été gravement blessés, **Alypius** dut renoncer à la reconstruction du temple; mais il est probable que, en dehors de toute circonstance miraculeuse, la mort de Julien, arrivée l'année qui suivit le commencement des travaux, fut le plus grand obstacle à leur continuation et à leur achèvement. Alypius et son fils Hiéroclès, accusés de magie sous le règne de Valens, furent condamnés au banissement.

Avant de donner un résumé de l'histoire de l'architecture gréco-romaine à partir de l'époque où le siège de l'empire romain fut transféré de Rome à Byzance, nous devons bien quelques lignes de biographie à l'architecte qui nous a permis de reconstituer, en partie du moins, celles de tant d'artistes dont nous ne connaîtrions pas même le nom. **Vitruve** ou (pour l'appeler de son véritable nom) **Marcus Vitruvius Pollio** n'a malheureusement donné que peu ou point de renseignements biographiques sur sa personne.

Toutefois, l'opinion commune et la plus probable est qu'il naquit à Formies (aujourd'hui Mola di Gaëta), qu'il servit dans les armées de César où il était employé à la construction des machines de guerre et mourut, sous le règne d'Auguste, dans un âge assez avancé.

Il possédait assurément toutes les connaissances de son époque relatives à l'art de l'ingénieur civil et militaire et ce dut être en même temps un architecte distingué.

On voit qu'il s'était procuré des documents sur les grands monuments de l'architecture grecque, mais rien ne prouve qu'il les ait vus. Aussi traita-t-il de l'art de l'architecture d'après les règles adoptées de son temps, en tenant compte des modifications que les Romains lui avaient fait subir et des exemples qu'il avait sous les yeux.

Comme écrivain, il n'a rien du goût et de l'élégance qui caractérisent ceux d'Auguste, mais l'obscurité qu'on lui a injustement, selon nous, reprochée, tient surtout à l'introduction nécessaire, au milieu du dialogue, de termes techniques qu'il ne pouvait se dispenser d'employer dans un ouvrage pour ainsi dire pédagogique.

Il est presque certain d'ailleurs que Vitruve était jugé déjà lorsqu'il écrivit les dix Livres de son *Traité sur l'architecture*.

L'auteur a eu le rare bonheur d'être traduit dans toutes les langues et ces traductions ont eu d'innombrables éditions. Nous nous contenterons de rappeler que la première édition de l'ouvrage de Vitruve est celle de Venise (1497, in fol.) et que la première traduction en français a été faite par Jan Martin, secrétaire de Mgr le cardinal de Lenoncourt (Paris, 1547, pet. in-fol., fig. sur bois).

Nous pouvons citer, après celui de Vitruve, quatre noms d'architectes romains ayant composé des traités sur leur art : ceux de Rutilius, de Cornelius Celsus, de Septimius et de Fufitius, qui, au dire de Vitruve, fut le premier Romain qui écrivit sur l'architecture ; mais il ne reste rien de leurs ouvrages.

La construction des innombrables édifices qui s'élevèrent dans l'empire romain pendant trois cents ans, occupa, il est inutile de le dire, d'autres artistes que ceux dont il a été question dans ce chapitre. Voici encore, sans autre indication que celle donnée par quelque inscription trouvée sur des débris, des noms d'artistes appartenant à cette époque : Vitellianus, Varrius Emilius de la tribu Quirina ; Publius Cornelius Thallus, Rusticus, Rufius Posphorus ou plutôt Phosphorus, fils de Luciferus ; Nilus, Publius Mœcius Proculus de la tribu Pollia-Rustica ; **Dion**, auteur d'un temple de Cérès à Capène ; Lucius Vitruvius Cerdo, Fructus Attilius (1), **Lucius Antius** dont le nom figure sur les ruines d'un temple élevé en l'honneur des Nymphes à Pæstum ; Marcus Alfenius, Justus Opporinus, l'affranchi Anicetus, Marcus Valérius Artima, **M. Artorius Prîmus** qui fut l'architecte ou l'un des archontes du dernier théâtre de Pompéi, **Catulus** qui inventa le *velarium* et en introduisit l'usage dans les amphithéâtres, concurremment avec Valérius d'Ostie.

De Constantin à Justinien, l'architecture à laquelle Constantinople fut redevable de plusieurs palais, de thermes, d'arcs de triomphe, de théâtres, etc., conserva presque fidèlement les formes classiques. Nous ne connaissons rien des monuments et des architectes de cette période ; seul le nom d'**Eutinopus** de Candie,

(1) Ce qu'on sait de cet architecte c'est qu'il construisit à Fidène un amphithéâtre qui s'écroula, ensevelissant sous ses décombres cinquante mille spectateurs et qu'à la suite de cette catastrophe, nul ne put ouvrir un théâtre, dans l'étendue de l'empire, sans que sa solidité eût été préalablement constatée.

subsiste et est parvenu jusqu'à nous. Eutinopus, architecte de l'empereur Anastase fit construire les vingt-quatre premières maisons qui furent érigées lors de la fondation de Venise et qui subsistent encore dans le quartier de Malte. Comme architecte, Æthérius fit ériger dans le palais de Constantinople un édifice ou plutôt la partie de l'édifice appelée *Chalcis* qui ne serait autre, suivant quelques commentateurs de Vitruve, que la galerie en forme de T qui précédait dans les basiliques l'hémicycle où se tenait le juge. On lui attribue également, de concert avec Julianos, la construction d'une grande muraille qui entourait Constantinople sur une longueur de dix-huit lieues, depuis le Pont-Euxin jusqu'à la Propontide, au sud de la ville de Selymbria et mettait la capitale à l'abri d'un coup de main des Scythes.

Si l'architecture des édifices civils, de Constantin à Justinien s'éloigne peu des types adoptés dans tout l'empire, il n'en est pas de même de l'architecture des édifices religieux pour la construction desquels les architectes accueillent des types nouveaux répondant à des idées nouvelles. Ainsi nait et se constitue un style d'une originalité réelle quoique composée d'éléments empruntés à des architectures préexistantes, le style qu'on a appelé *byzantin*.

L'empereur Constantin, converti secrètement à la nouvelle religion prêchée par les disciples du Christ, avait enfin abjuré le paganisme et s'était déclaré solennellement chrétien. Rome, toute pleine de souvenirs païens, ne pouvait plus être la résidence du chef de l'État qui s'y était d'ailleurs fait de redoutables ennemis. Aussi transporta-t-il la capitale du monde à l'autre extrémité de l'empire, à Byzance, qu'il appela de son nom : Constantinople. Mais, jusqu'au jour de cette translation, il lui avait fallu trouver, à Rome même, des temples pour cette religion dont il s'était fait le disciple et le protecteur, et comme elle exigeait impérieusement la réunion de tous ses adeptes dans une même enceinte, il chercha, en dehors des temples grecs et romains dont nous connaissons les dimensions exiguës, quelque édifice qui pût convenir, sans trop de modifications, au but à atteindre.

La *basilique* qui, au temps de Vitruve, servait de salle de justice ou de bourse de commerce, se trouva réunir les conditions cherchées. Qu'on imagine une grande salle oblongue

divisée en trois parties, une nef centrale et deux latérales qui aboutissaient à une allée transversale où se tenaient autrefois les gens de loi. Au delà, la salle s'arrondissait en forme d'hémicycle supportant un plafond cintré, et dans cette espèce de niche se tenaient le juge et ses assesseurs. Grâce à la transformation de cet hémicycle en sanctuaire, du prétoire en transept, et des deux bas côtés en nefs destinées à recevoir les fidèles : les femmes d'un côté et les hommes à gauche, la basilique dura, comme temple chrétien, aussi longtemps que ne vint point s'y substituer un édifice nouveau. Des salles plus petites, attenant à la grande salle et occupées par les clercs et les gens de justice, servirent de chapelles et de sacristies. C'est probablement pour cette raison que Constantin, qui avait converti en temples chrétiens la basilique Sessorienne et celle du palais de Latran, construisit les premières églises sur leur modèle.

Par sa position sur les limites de l'Europe et de l'Asie, la vieille Byzance, au moment de la venue de l'empereur romain, qui y avait transporté le siège de l'empire (330), était remplie de temples et de palais élevés sous l'influence des idées artistiques qui avaient toujours dominé en Orient. De plus, les relations fréquentes des Byzantins avec les artistes de la Syrie et de la Perse avaient mis les architectes romains au courant des principes et des procédés architectoniques en usage dans ces contrées. C'est du mélange des théories et des traditions de l'architecture romaine (qui procédait elle-même de l'esthétique grecque) avec les traditions architecturales de l'Orient, que naquit alors le style dit « byzantin ».

L'influence de l'architecture byzantine fut considérable, surtout en Orient. Les musulmans, adversaires déclarés des chrétiens, n'hésitèrent pas à lui faire des emprunts considérables et elle eut des imitateurs en Europe, à l'époque même où le style « latin » était devenu la source où puisaient tous les architectes d'édifices religieux.

C'est ainsi que la chapelle élevée à Aix (Aachen) en 801, sur les ordres de Charlemagne, présente une coupole rappelant celle de Sainte-Sophie ; nous en dirons autant de l'église de Ravenne qui diffère seulement de la chapelle de Charlemagne en ce que la coupole de ce dernier édifice est sphérique au lieu d'être octogonale et ne se raccorde avec les murs que grâce à des pendentifs.

Beaucoup plus tard, les pèlerins revenus de Constantinople, initièrent par leurs récits et peut-être même par leurs dessins les architectes occidentaux aux splendeurs de l'architecture byzantine et c'est sans doute au désir d'imitation de ce style qu'est due une sorte de résurrection momentanée, en Occident, du type byzantin, au moment même où l'Europe se couvrait d'édifices religieux de style ogival.

Nous ferons exception pour la Grèce, qui était déjà presque l'Orient, et dont tous les édifices religieux bâtis au IXe et Xe siècle présentent, dans l'ensemble et dans les détails de leur construction, les caractères non dissimulés de l'architecture byzantine dont le principal est certainement la coupole.

Empruntée, ainsi que nous l'avons dit, à l'ancienne Perse où elle est restée traditionnelle, la coupole avait été probablement importée déjà en Italie par les architectes étrusques, lors de leur émigration de l'Asie Mineure, pays d'origine de ce peuple; mais les Romains l'avaient modifiée profondément et elle était devenue la coupole du Panthéon d'Agrippa et des Thermes de Caracalla. Quoi qu'il en soit, après la basilique de Sainte-Irène dont la coupole sur pendentifs à l'intersection de quatre berceaux semble être le premier essai de l'architecture byzantine et celle de Saint-Serge dont la coupole est elle-même composée d'une série de petites coupoles assemblées, vint la construction d'un édifice qui résume dans sa forme et dans sa décoration l'art byzantin tout entier; nous voulons parler de Sainte-Sophie.

Anthémius de Tralles et **Isidore** de Milet furent les architectes auxquels Justinien donna la mission d'ériger cet édifice dont la splendeur inouïe fit dire à l'empereur, faisant allusion au temple de Jérusalem : « Je t'ai vaincu, Salomon ». Et, chose remarquable ! ces maîtres illustres, après avoir donné un modèle suivi encore de nos jours pour la construction des églises grecques, ont également fourni le type constant des temples de l'islamisme.

L'église Sainte-Sophie fut élevée sur l'emplacement d'une ancienne église datant de la fondation de Constantinople et qui, plusieurs fois reconstruite, avait été brûlée en 532, dans les premières années du règne de Justinien. Commencée peu après l'incendie, elle était terminée en 548.

Pour donner une idée de la disposition monumentale de l'édi-

fice, nous citerons ici textuellement M. Ch. Texier. « L'église, dit-il, est bâtie sur un plan carré de 81 mètres de long sur 69 mètres de large ; au centre du carré s'élève, à 65 mètres au-dessus du sol, la coupole dont le diamètre (de 31^{m},38 au niveau du tambour et de 32^{m},64 plus haut dans la voûte) détermine la largeur de la nef. La coupole est supportée par quatre grands arcs qui forment quatre pendentifs ; sur les deux axes perpendiculaires à l'axe de la nef s'appuient deux voûtes semi-sphériques qui donnent au plan de la nef une forme ovoïde : chacun de ces deux hémisphères est lui-même pénétré par deux hémisphères plus petits soutenus par des colonnes. Cette superposition de coupoles, dont les points d'appui ne sont pas apparents, donne à tout l'ensemble une apparence de légèreté inimaginable, mais n'est autre chose que l'application en grand du système adopté par les architectes romains dans la construction des Thermes.

Ces coupoles furent percées d'ouvertures pour donner du jour à l'édifice. La grande coupole présente quarante baies cintrées et chacune des sept demi-coupoles cinq baies également cintrées.

A l'extrémité orientale (car Sainte-Sophie est orientée) se trouvent l'abside et ses nombreuses dépendances. A droite et à gauche de la grande nef, de spacieuses basses nefs, véritables vestibules, séparées en travées par des colonnes, donnent accès à des escaliers conduisant aux tribunes, autrefois réservées aux femmes, aux catéchumènes, à l'empereur et à sa cour. Ces diverses parties entourent le dôme et sont comprises dans un plan carré, mais à la partie occidentale de l'édifice et comme dans son prolongement, se trouvent deux parties caractéristiques de l'église grecque, « l'*exonarthex* et l'*esonarthex*, grands vestibules juxtaposés, l'un intérieur, l'autre extérieur et séparant le temple proprement dit de l'*atrium* qui, à Sainte-Sophie était une cour carrée entourée de portiques d'ordre ionique et pavée en marbre ».

Les arcades du rez-de-chaussée sont en plein cintre avec des archivoltes décorées de feuillages. Les chapiteaux des colonnes qui leur servent de support sont cubiques et bombés, ornés de feuillages et n'appartiennent ni au style grec ni au style romain ; enfin, des mosaïques à fond d'or, représentant des sujets

bibliques, recouvraient les murs de Sainte-Sophie à l'intérieur.

Malgré les innombrables précautions prises pour assurer la stabilité de ce vaste édifice, les voûtes furent ébranlées dans le tremblement de terre de 565, et une partie du dôme s'écroula. L'empereur Justin II chargea alors de leur réfection **Isidore le jeune**, frère ou plutôt neveu du premier Isidore de Milet, lequel était mort ainsi qu'Anthémius de Tralles. Ce nouvel architecte employa encore des briques de Rhodes et prit des précautions incroyables pour assurer la siccité du mortier et la facilité du décintrement. Cependant, par mesure de prudence, il diminua la hauteur de la coupole et lui donna cette forme surbaissée de beaucoup moins heureuse d'aspect que la forme primitive. Néanmoins, en 987, une nouvelle restauration de Sainte-Sophie était devenue nécessaire ; puis, en 1371, un tremblement de terre renversa la croix placée au sommet de la coupole centrale.

De nombreuses modifications ont été apportées, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de Sainte-Sophie aujourd'hui convertie en mosquée. Elles seront d'ailleurs signalées lorsque nous ferons l'histoire de l'architecture des arabes (chap. XVIII du présent volume.)

Agathias nous a conservé, outre de précieux détails sur la reconstruction partielle de Sainte-Sophie par les soins d'Isidore le Jeune, de fort intéressantes données sur la famille d'Anthémius de Tralles, dont les quatre frères, Métrodore, Olympe, Dioscore et Alexandre se distinguèrent : l'un à Constantinople dans l'enseignement des sciences exactes, le second à Tralles, où il était un jurisconsulte des plus consultés et les deux derniers, l'un à Tralles et l'autre à Rome où ils exercèrent la médecine. Mais Agathias nous apprend de plus qu'Anthémius eut, avant Salomon de Caus et Papin, connaissance de la force motrice de la vapeur et que, au sujet d'un procès qu'il avait perdu contre un de ses voisins nommé Zénon, pour se venger de lui et le forcer à quitter sa maison, il en ébranla les poutres principales, à l'aide de longs tuyaux qu'il vint leur juxtaposer et dans lesquels il fit circuler de la vapeur d'eau à haute pression. Anthémius était de plus écrivain et nul doute qu'une perte sérieuse n'ait été celle de ses manuscrits, soit sur la construction, soit sur la mécanique. Seul, un fragment, renfermant

quatre problèmes de mécanique et de dioptrique nous reste aujourd'hui de cet auteur qui semble avoir possédé, sous Justinien et au VIe siècle de notre ère, la science exigée par Vitruve du véritable architecte.

Deux autres noms de Byzantins nous ont été conservés par l'histoire : celui de **Théodoros** ou **Théodore le Silentiaire** qui construisit, d'après Procope, le château *Episcopia*, près Athira en Thrace et celui du prêtre **Eustatius** qui fut l'architecte de l'église du Saint-Sépulcre, dont la construction fut ordonnée par la princesse Hélène, mère de Constantin le Grand, sur le lieu même où Jésus-Christ avait été inhumé — étant observé qu'un temple païen y avait été précisément élevé sous le règne d'Adrien. — La nouvelle église fut terminée en 334. Ajoutons à ces noms celui de **Callinicus**, originaire d'Héliopolis, qui pénétra dans Constantinople assiégée par les Sarrasins et fit part aux assiégés d'une composition chimique à l'aide de laquelle ils pouvaient détruire la flotte ennemie : c'était le *feu grégeois* dont Constantin Pogonat se servit avec succès à la bataille de Cyzique en 660.

Nous avons prononcé le nom de **Procope**. Quoique cet historien né à Césarée, en Palestine, vers le commencement du VIe siècle, n'ait possédé aucune des connaissances qui font l'architecte, son ouvrage sur *les Édifices construits ou réparés sous le règne de Justinien* a été précieux aux savants et aux archéologues pour reconstituer l'histoire de l'architecture byzantine. Nous inscrivons donc son nom à cette place, sans nous préoccuper du caractère de l'homme et des imperfections de l'écrivain.

Plusieurs autres édifices religieux de Constantinople, aujourd'hui transformés, nous offrent avec Sainte-Sophie des spécimens forts complets de l'architecture byzantine jusqu'au moment où le type disparut, c'est-à-dire après la conquête par les croisés d'Occident de la capitale de l'empire d'Orient en 1204.

D'abord Sainte-Irène, aujourd'hui Musée d'armes et d'antiquités. Construite au commencement du IVe siècle par Constantin, brûlée par Justinien qui la reconstruisit, elle fut à peu près détruite au VIIIe siècle par un tremblement de terre et restaurée par Léon l'Isaurien (717-741).

L'édifice, qui paraît avoir conservé son plan primitif, a la forme d'un rectangle orienté de l'ouest à l'est et surmonté



ADAM KRAFT

d'une coupole; l'intérieur présente trois nefs; la travée construite au delà de l'axe de la coupole offre une particularité remarquable, grâce à la forme ovoïde de sa voûte et des arcades qui la soutiennent. Faut-il y voir une tendance à l'ogive? Le narthex et l'abside rappellent la disposition des basiliques romaines et l'emploi d'assises alternées de marbre et de brique indique la construction romaine.

Plus ancienne peut-être que Sainte-Irène, la petite Sainte-Sophie (*Kutchuck-aya-Sophia*) semble justifier, par sa construction, l'opinion de certains auteurs qui la croient contemporaine de Sainte-Sophie. Comme cette dernière, elle est surmontée d'une coupole hémisphérique haute de 19 mètres reposant sur une base octogonale par un système de pendentifs. Quatre demi-coupoles flanquent la coupole principale qui présente ainsi seize côtes saillantes. L'édifice est complété par une abside et un narthex. Ses principales dimensions sont de 34 mètres en longueur, 30 mètres en largeur, l'abside non comprise. Les piliers de la coupole sont en pierre; mais les colonnes supportant les arcades de la nef sont en marbres de couleurs variées et sont ornées de chapiteaux de marbre blanc.

Des mosaïques devaient décorer les murs, comme à Sainte-Sophie, mais elles ont disparu sous le badigeon depuis que Sainte-Irène est devenue mosquée.

Ravagée par les Latins en 1204, puis relevée et réouverte par Constantin Paléologue Porphyrogénète, à la fin du XIIIe siècle ou au commencement du XIVe, l'église de Saint-Jean Stoudios (aujourd'hui *Emir-Akheur-Djami*) était une basilique de l'an 436; aussi présente-t-elle simplement la forme d'un rectangle allongé d'une longueur de 25^{m},42, sans compter l'abside et d'une largeur de 24^{m},94 recouvert d'une toiture. Le portique, large de 12^{m},56 est supporté par quatre colonnes en marbre blanc, et deux pilastres sont appliqués aux faces qui répondent aux bas côtés. A l'intérieur de l'édifice, les colonnes sont élégantes et leurs chapiteaux sont une imitation évidente de l'ordre composite romain modifié; elles portent un entablement richement orné. Comme les deux églises précédentes, celle de Saint-Jean Stoudios sert aujourd'hui de mosquée.

Deux édifices religieux des IXe et Xe siècles méritent aussi une mention spéciale : l'église de Saint-Théodore (maintenant *Véfa-*

CHAPITRE IX

Les anciens temples païens sont le plus souvent d'abord transformés pour les besoins du culte chrétien. — En France, en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, adoption du *style latin* pour toutes les constructions religieuses des premiers siècles du christianisme.

Pendant que l'architecture de l'Orient recueillant certains types qui correspondaient aux idées chrétiennes, adaptait à ces types les formes de l'art grec dont les souvenirs l'entouraient et créait un style nouveau : le style byzantin, le christianisme d'Occident, ayant à lutter contre les dernières résistances du paganisme encore puissant, s'établissait, comme il le pouvait, sur le sol où la théogonie païenne avait jeté de si profondes racines. Le plus souvent persécutés, les adeptes de la foi nouvelle se réunissaient en secret dans des souterrains, des maisons sans apparence et, d'après les quelques descriptions données par les auteurs du temps, il y a lieu de croire que, même après Justinien, ils consacrèrent à leur culte toutes sortes d'édifices, qui avaient à l'origine une autre destination.

Quand enfin ils purent élever des églises, ils n'adoptèrent certainement pas tout d'abord, comme en Orient, une forme spéciale de construction, mais empruntèrent leurs plans, pour la plupart, aux édifices profanes qu'ils adaptèrent à une destination religieuse. Cependant la forme « basilicale », modifiée par l'adjonction d'un transept, paraît avoir été la plus générale, ainsi qu'il a été dit dans le chapitre précédent. Les premières églises eurent la forme d'un rectangle terminé par une abside circulaire. L'emploi de la pierre de taille fut presque nul dans leur construction et les chapiteaux, quand ils existent, attestent l'état de décadence de la sculpture. L'entablement ancien à presque disparu pour faire place à une corniche grossière

appuyée sur des modillons ou corbeaux. Les voûtes et arcs, les arcades, les bases des portes et fenêtres sont en plein cintre.

C'est à ces constructions des premiers siècles du christianisme que la « Commission des monuments historiques de France » a donné le nom d'édifices de style *latin*, réservant l'appellation d'architecture *romane* à celle des édifices des xie et xiie siècles. Il ne reste qu'infiniment peu de vestiges de ces constructions, qui presque toutes ont été détruites au xie siècle et dans le siècle suivant, pour faire place aux églises romanes ou ogivales. Nous signalerons d'ailleurs, au fur et à mesure que nous les rencontrerons, les rares spécimens de style *latin* venus jusqu'à nous.

Il est presque inutile d'ajouter que, dans toutes les constructions autres que les monuments du culte, on retrouve encore, quoique modifiés et dégénérés, les procédés de l'architecture romaine.

La plus grande obscurité règne sur les noms et la vie des architectes de toutes ces églises et abbayes des premiers siècles du christianisme. Nous serons parfois peut-être obligé, nous conformant à la tradition ou à la légende, de déposséder le véritable auteur, d'ailleurs inconnu, d'une œuvre célébrée par ses contemporains; mais il ne faut pas oublier que, chassés par la barbarie des nouveaux maîtres de l'empire romain, l'art et la science s'étaient réfugiées dans les couvents et les églises

« Tout entiers au métier des armes (1) et aux seules industries dont l'exercice était commandé par les besoins de la vie matérielle, les laïques, pendant les premiers siècles de notre histoire, laissèrent forcément au clergé le soin de cultiver les sciences, les lettres et les arts. On sait que saint Benoît avait prescrit dans la règle de son ordre l'étude de l'architecture, de la peinture et de la sculpture. Les premiers architectes français furent donc des évêques et des moines. Au surplus, quels édifices autres que ceux élevés par le clergé eussent pu alors donner lieu à l'intervention d'un artiste quelconque?

« Les habitations des hommes n'étaient, dans ces temps reculés, que de simples abris d'une structure rudimentaire; les palais mêmes des rois barbares, malgré les pompeuses descriptions qui en restent, ne devaient guère, en tant qu'architecture,

(1) Lance, *Introduction au Dictionnaire des architectes français.*

CHAPITRE IX

Les anciens temples païens sont le plus souvent d'abord transformés pour les besoins du culte chrétien. — En France, en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, adoption du *style latin* pour toutes les constructions religieuses des premiers siècles du christianisme.

Pendant que l'architecture de l'Orient recueillant certains types qui correspondaient aux idées chrétiennes, adaptait à ces types les formes de l'art grec dont les souvenirs l'entouraient et créait un style nouveau : le style byzantin, le christianisme d'Occident, ayant à lutter contre les dernières résistances du paganisme encore puissant, s'établissait, comme il le pouvait, sur le sol où la théogonie païenne avait jeté de si profondes racines. Le plus souvent persécutés, les adeptes de la foi nouvelle se réunissaient en secret dans des souterrains, des maisons sans apparence et, d'après les quelques descriptions données par les auteurs du temps, il y a lieu de croire que, même après Justinien, ils consacrèrent à leur culte toutes sortes d'édifices, qui avaient à l'origine une autre destination.

Quand enfin ils purent élever des églises, ils n'adoptèrent certainement pas tout d'abord, comme en Orient, une forme spéciale de construction, mais empruntèrent leurs plans, pour la plupart, aux édifices profanes qu'ils adaptèrent à une destination religieuse. Cependant la forme « basilicale », modifiée par l'adjonction d'un transept, paraît avoir été la plus générale, ainsi qu'il a été dit dans le chapitre précédent. Les premières églises eurent la forme d'un rectangle terminé par une abside circulaire. L'emploi de la pierre de taille fut presque nul dans leur construction et les chapiteaux, quand ils existent, attestent l'état de décadence de la sculpture. L'entablement ancien à presque disparu pour faire place à une corniche grossière

appuyée sur des modillons ou corbeaux. Les voûtes et arcs, les arcades, les bases des portes et fenêtres sont en plein cintre.

C'est à ces constructions des premiers siècles du christianisme que la « Commission des monuments historiques de France » a donné le nom d'édifices de style *latin*, réservant l'appellation d'architecture *romane* à celle des édifices des XIe et XIIe siècles. Il ne reste qu'infiniment peu de vestiges de ces constructions, qui presque toutes ont été détruites au XIe siècle et dans le siècle suivant, pour faire place aux églises romanes ou ogivales. Nous signalerons d'ailleurs, au fur et à mesure que nous les rencontrerons, les rares spécimens de style *latin* venus jusqu'à nous.

Il est presque inutile d'ajouter que, dans toutes les constructions autres que les monuments du culte, on retrouve encore, quoique modifiés et dégénérés, les procédés de l'architecture romaine.

La plus grande obscurité règne sur les noms et la vie des architectes de toutes ces églises et abbayes des premiers siècles du christianisme. Nous serons parfois peut-être obligé, nous conformant à la tradition ou à la légende, de déposséder le véritable auteur, d'ailleurs inconnu, d'une œuvre célébrée par ses contemporains; mais il ne faut pas oublier que, chassés par la barbarie des nouveaux maîtres de l'empire romain, l'art et la science s'étaient réfugiées dans les couvents et les églises

« Tout entiers au métier des armes (1) et aux seules industries dont l'exercice était commandé par les besoins de la vie matérielle, les laïques, pendant les premiers siècles de notre histoire, laissèrent forcément au clergé le soin de cultiver les sciences, les lettres et les arts. On sait que saint Benoît avait prescrit dans la règle de son ordre l'étude de l'architecture, de la peinture et de la sculpture. Les premiers architectes français furent donc des évêques et des moines. Au surplus, quels édifices autres que ceux élevés par le clergé eussent pu alors donner lieu à l'intervention d'un artiste quelconque ?

« Les habitations des hommes n'étaient, dans ces temps reculés, que de simples abris d'une structure rudimentaire; les palais mêmes des rois barbares, malgré les pompeuses descriptions qui en restent, ne devaient guère, en tant qu'architecture,

(1) Lance, *Introduction au Dictionnaire des architectes français.*

différer des huttes du peuple que par des dimensions plus grandes et des matériaux plus rares ou plus précieux.

« C'est au XIIe siècle seulement qu'apparaissent pour la première fois, dans les documents, les architectes laïques; mais on ne connaît guère, de ceux qui ont échappé à l'oubli, que leurs noms; encore ces artistes n'étaient-ils, le plus souvent, que des ouvriers mieux doués ou plus instruits que ceux qu'ils commandaient. »

En Italie, pour la raison que nous avons précisément indiquée plus haut, les chrétiens, adaptant d'anciens édifices païens aux exigences du nouveau culte, ont peu construit d'édifices religieux du Ier au XIe siècle, sauf peut-être à Rome, capitale de la chrétienté.

Le premier nom qui nous est donné par la tradition est celui de l'évêque **Pammachus** qui bâtit au IVe siècle l'église dédiée à Giovanni et Paolo, entre le mont Célius et le mont Esquilin, à Rome; puis viennent **Exuperantinus** qui aurait dirigé, dans le même temps, les constructions d'une église de Santa Agatha à Ravenne; l'évêque **Sylvestre**, auteur d'une crypte servant d'église dédiée à San Martino *alle Monte*, à Rome, et l'évêque **Ambrosius** ou **Eustorghio** qui élève à Milan une église à saint Ambroise (1).

Vient le règne de Théodoric, roi des Ostrogoths, le conquérant de Rome (480). Quintus Aurelius Mummius Symmaque, sénateur, préfet de Ravenne et fort estimé de son souverain, se fait le protecteur des arts ainsi que Boëce, son gendre. C'est sur leurs conseils que, chaque année, dit l'histoire du temps, Théodoric consacrait 200 livres d'or à la restauration des anciens monuments de Rome et à l'érection d'édifices nouveaux.

Aloïsius et **Daniel**, ses architectes, chargés de la construction d'un palais à Ravenne, et d'un autre à Vérone se bornèrent à être les imitateurs fidèles des meilleurs types de l'architecture romaine qu'ils avaient encore sous les yeux. Il est, par exemple, évident que ces deux artistes s'inspirèrent des tombeaux d'Auguste, d'Adrien, etc. C'est dans ce sentiment qu'ils comprirent et exécutèrent le mausolée destiné à renfermer les cendres du roi, rotonde recouverte par une coupole monolithe de

(1) Bramante, en 1451, et Ricchini, en 1638, ont refait cet édifice.

18 mètres de diamètre et d'un poids de 900 000 livres devenue aujourd'hui Santa Maria *della Rotonda*. On leur attribue également, mais sans le prouver, la façade du couvent des Franciscains, le Baptistère, l'église Santa Apollinara, la Placidia ou l'église San Nazano *è Celso* qui renfermait le tombeau de l'impératrice Galla Placidia. On connaît la fin tragique de Symmaque et de Boece ; leur influence bienfaisante ne leur survécut pas, malheureusement.

Bologne vit, au ve siècle, s'élever la première église chrétienne de Saint-Étienne, nom, dit la légende, de son fondateur. Au viiie, c'est l'évêque **Giovanni Pacificus** qui érige à Vérone San Giovanni *in fronte*, Santa Maria *matricolore* et Santa Maria *Maggiore* dont le clocher fut construit par l'architecte **Martinus** en 1045. En 868 et 869, des églises à Saint-Ambroise et à Saint-Satire s'élèvent à Milan, sous la direction de **Vescovo Anspere** et, à la fin du xe siècle, **Maginhardo** d'Arezzo bâtit à Ravenne l'église Saint-Étienne, sur le modèle de Saint-Vitalis, qui existait déjà dans cette ville.

En 910, l'architecte **Faustiniano** commença à Bologne l'église de Saint-Pierre, qui fut successivement continuée par **Marchione, Majenta** et **Alfonso Torregiano**. Faustiniano donna aussi les dessins de quatre des chapelles de Saint-Étienne, notamment la chapelle de Saint-Pierre et Saint-Paul dépendant de l'église Saint-Étienne dont nous venons de parler. Enfin, vers le même temps, **Donatus** ou **Saint-Donat**, fait élever, sur ses plans, à Arezzo, une église octogonale composée de débris d'édifices romains. Cosme Ier fit démolir cette église en 1561.

Nous avons dit, dans le chapitre précédent, que l'Europe du xe siècle avait vu une sorte de résurrection du style byzantin, au moment même où l'ogive y faisait son apparition.

Un exemple, à la fois rare et frappant de cet anachronisme architectural, est bien certainement l'église cathédrale de Venise commencée (suivant Wiebeking) après un incendie qui réduisit en cendres, en 977, la primitive église de Saint-Marc. Le doge Orseolo en posa la première pierre et l'édifice fut continué par ses successeurs Cantarini et Selvi. Mais quel en fut l'architecte ? On a donné le plus généralement le nom de **Buschetto**, comme étant celui de l'architecte de Saint-Marc, parce qu'il était

alors le plus connu de toute l'Italie. Nous voulons bien accepter cette opinion, tout en avertissant le lecteur que nous ne possédons aucun document qui ait pu la confirmer; mais Buschetto vivant encore en 1080, la reconstruction de Saint-Marc n'aurait eu lieu que dans le milieu du xie siècle.

Quel qu'il soit, l'auteur de cette grande œuvre avait assurément visité Constantinople et gardé un fidèle souvenir des édifices religieux construits au temps de Justinien dans la nouvelle capitale du monde romain. Avec ses cinq grandes coupoles couvertes en plomb et surmontées d'une espèce de couronne de laquelle émerge une croix, elle rappelle de loin Sainte-Sophie au voyageur qui a traversé le Bosphore, ces coupoles étant placées trois sur l'axe de la grande nef et deux sur l'axe de la nef transversale. Il est vrai que l'imitation s'arrête là. La façade principale de Saint-Marc, avec ses deux étages de cent trente-neuf colonnes adossées en marbres de toutes couleurs, ses sept arcades du rez-de-chaussée, ses pyramides et ses innombrables sculptures est bien l'œuvre d'un artiste qui avait sous les yeux les temples encore superbes, malgré leur état de ruine, de la Rome païenne. Le premier étage qui présente huit arcades dont l'une, celle du milieu, est couronnée par cette vaste niche sous laquelle piaffent les quatre chevaux de bronze que nos pères ont pu voir à Paris, après la conquête de l'Italie par la France, est aussi romain que le rez-de-chaussée; mais à l'intérieur, malgré l'adjonction par l'architecte de Saint-Marc d'un transept et par ses successeurs d'ambons, d'autels, de sacristies, etc., le souvenir de Sainte-Sophie s'accuse, plus net et plus complet encore qu'à l'extérieur de l'édifice.

Sans quitter Venise, nous mentionnerons une autre église de la même époque et probablement commencée sur les plans du même architecte, dans le même style que Saint-Marc, mais à laquelle l'architecte Lombardo crut devoir ajouter une façade en 1457; puis le « Campanile » de la place Saint-Marc, d'une hauteur de plus de 100 mètres et construit tout en briques. D'ailleurs, comme la cathédrale, le campanile a été dénaturé par Buono d'abord, qui l'a couronné d'une pyramide au xiie siècle et ensuite par Sansovino qui l'a fait précéder d'une *loggia* dont la nécessité n'était point démontrée. Nous reviendrons sur ces architectes en temps et lieu.



Bas-relief de la Cathédrale de Vienne

HANS PRACHATIEZ

L'histoire a conservé également le nom d'**Orso Orseolo**, (que nous croyons être le même que le doge Orseolo) comme celui de l'architecte d'une église élevée en 1008, à quelques lieues de Venise, au bourg de Torcelle, et ceux de frère **Élie dit d'Assise**, de **Giovanni di Gubio**, chargé en 1028 de la construction de l'église de San Ruffio à Assise et de l'évêque **Hildebrand** auquel on attribue l'église Mignato *al Monte* de Florence.

En France et en Allemagne, où le christianisme put faire facilement des prosélytes parmi des populations encore à demi sauvages, chez lesquelles l'enseignement religieux se réduisait à fort peu de chose, les édifices du nouveau culte se multiplièrent pendant les premiers siècles du christianisme.

C'est à **saint Brice** que revient l'honneur d'avoir dédié, en 347, le premier oratoire chrétien des Gaules, à Tours, à saint Martin dont il était le disciple et qui avait lui-même fondé le monastère de Marmoutiers sur les bords de la Loire, non loin de cette ville. **Saint Perpet** vint ensuite, qui transforma l'oratoire en une véritable église de dimensions considérables.

Cet édifice plusieurs fois brûlé et pillé, fut reconstruit sur un plan toujours plus grandiose, et comprenait dans son enceinte les tours de l'Horloge ou de Saint-Martin et la tour de Charlemagne qu'on voit encore de nos jours.

Saint Lidoire élevait, pendant ce temps, l'église métropolitaine de Tours qu'il mettait sous l'invocation de saint Martin. Un incendie ayant détruit l'édifice en 573, l'évêque **Gregorius Florentinus**, plus connu sous le nom de Grégoire de Tours, qui remplaça, en 573, Euphranius, donna les plans d'une nouvelle basilique et en dirigea même la construction. C'est à ce saint personnage que nous devons de connaître les origines de la France, mais il a droit aussi, comme on le voit, de figurer parmi les premiers architectes de notre pays. C'est encore un évêque de Tours, **Léo**, qui fut chargé par Childebert d'élever une église dans la ville d'Angers, église de bois probablement « l'évêque Léo ayant, dit la légende, la science du trait de charpente ». **Euphranius** est désigné, dans les chroniques, comme ayant donné des plans de la basilique de Saint-Symphorien à Autun, aussi est-ce à ce titre que nous le faisons figurer ici.

En 308 ou 312, l'évêque **Betause** dédia aux Apôtres l'église

qu'il avait fait élever à Reims ; mais en 401, **saint Nicaise** transféra le siège de l'évêché de ce temple dans un autre édifice, dont il donna les plans et qu'il dédia à la Vierge. Malheureusement, il n'eut pas le temps de l'achever et fut massacré par les Vandales sur les marches même de la nouvelle église.

En 810, l'architecte **Rumaldus** jeta les fondements de l'église Saint-Nicaise (1) de Reims qui, incendiée en 1210, fut rebâtie, ainsi que nous le verrons plus tard, sur les dessins de l'architecte Robert de Coucy. Rumaldus était l'architecte de Louis le Débonnaire, et c'est par considération pour les successeurs de saint Remy que le souverain lui permit de mettre son talent au service de l'archevêque Ebbon, qui le réclamait. La construction de l'église Saint-Christophe, dans la même ville, suivit de près (852) celle de Saint-Nicaise, sous la direction de l'évêque **Hincmar.** De même l'église abbatiale de Cluny, qui put résister au temps et aux hommes jusqu'en 1789, eut pour architecte, vers l'an 1000, **Gunzo**, qui eut lui-même pour successeur l'abbé **Hugues** de Montiérender, architecte de son monastère, en l'an 1002. L'église abbatiale de **Saint-Vandrille**, à 16 kilomètres de Caudebec, fut fondée par ce saint en 648. Ruinée par les Normands, en 850, elle fut relevée en 1135 par le duc de Normandie, mais les ruines qu'on voit aujourd'hui sur l'emplacement de l'édifice primitif sont celles d'un édifice construit au XVII[e] siècle, comme nous le dirons plus loin.

Saint Euverte vint de Rome à Orléans évangéliser, vers le IV[e] siècle. On lui attribue la fondation de la première église de cette ville, sur l'emplacement d'un ancien château. Continué par saint Aignan et orné par l'architecte romain **Mellius** de deux tours hautes de 26 mètres, cet édifice fut brûlé par les Normands en 865.

A la même époque fut détruite l'église Sainte-Marie, qui dépendait du couvent de Saint-Benoît près Orléans, dont l'abbé **Léodebode** avait été l'architecte en 647. Reconstruit en partie, vers 1107, le couvent disparut à la Révolution. Sur l'emplacement même où est la cathédrale actuelle de Rouen, **saint Mellon** dédia, en l'an 400, une chapelle à la Vierge. On peut dire même, si l'on en croit la légende, qu'il la construisit de ses propres mains,

(1) Sur l'emplacement d'un temple dédié à Vénus.

ou du moins aida à sa construction matérielle. Il trouva des continuateurs de son œuvre dans **Mauritius** ou **saint Victrice** et dans **saint Romain**. Cette première église de Rouen fut détruite par les Normands en 842 en même temps qu'un autre temple dédié aux Apôtres par saint Victrice et dont quelques archéologues ont prétendu retrouver des restes dans une partie de l'abside de l'église actuelle de Saint-Ouen.

Une première église de bois avait été construite à Séez (Orne) par **saint Laitun**, sur l'emplacement d'un temple gallo-romain; mais elle fut incendiée en 878 et **Azon**, devenu évêque de cette ville, en entreprit la reconstruction en 910. Il se servit pour ce travail, des pierres des anciens murs de la ville ou des fondations de l'édifice primitif. Quoi qu'il en soit, l'église nouvelle s'écroula en 1111 et fut rebâtie en 1126. Elle a tous les caractères des édifices religieux de cette époque et le portail principal, à deux rangs d'arcades superposées, présente une disposition à peu près unique en France.

La première église de Saint-Ainay à Lyon fut l'œuvre de l'abbé **Aurélien** qui l'érigea, en 850, sur l'emplacement d'un temple dédié par soixante nations des Gaules « à la déesse Roma et à l'empereur Auguste ». Attribuée également à saint Badoul, à Salom et à l'évêque Amblard, elle fut ruinée par les Huns, par les Vandales et enfin par les Sarrasins. L'église actuelle, avec son cordon de losanges incrustés en couleur rouge sur la façade excite l'attention de l'antiquaire, ainsi que l'extérieur de l'abside qui présente le même appareil. A l'intérieur elle a l'aspect d'une basilique et quatre colonnes de granit qui soutiennent la coupole appartiennent certainement à l'époque romaine. Une église Saint-Étienne existait alors déjà, élevée par les soins de **saint Patient**. En 579, **saint Arège** y ajouta un baptistère. L'archevêque **Leidrade** (598) entreprit de construire un bâtiment spécial pour les écoles de chant qu'il avait créées à Lyon et c'est ce bâtiment, situé près de l'église actuelle de Saint-Jean, qui fut l'origine de la *Ménécantrie*. On donne aussi ce prélat comme le fondateur du monastère de l'île Barbe et de deux couvents de femmes dits de Saint-Georges et de Saint-Pierre.

L'Auvergne eut, comme Orléans et Lyon, ses prélats architectes : **saint Avitus**, qui donna le plan de la basilique de Saint-Julien, l'une des plus importantes de l'époque, d'après Grégoire

de Tours. Cet édifice fut continué par l'évêque **Numatius** en 580. A saint Avit, également, on devait l'église qui fut depuis Notre-Dame-du-Port, brûlée par les Normands et reconstruite quelques années plus tard par l'évêque **Sigon**, ainsi que la restauration de Saint-Anatolin.

L'évêque de Châlon-sur-Saône, **saint Agricol**, fut un véritable artiste qui fit, sur ses dessins, vers 550, élever des églises dans tout son diocèse et principalement la cathédrale de Châlon, ornée de colonnes et de mosaïques, dit la chronique. Plus à l'est encore, entre Adelsheim et Molsheim, **saint Maternus** se faisait, vers le même temps, l'architecte du dôme de Saint-Pierre. Mentionnons, à côté de tous ces prêtres architectes, deux noms de laïques auxquels les IXe et Xe siècles durent quelques édifices religieux : **Robert**, architecte de Charlemagne, qui éleva au IXe siècle l'abbaye de la Grasse, dans le département de l'Aude à quelques kilomètres de Carcassonne, et **Goindez** qui fut, au Xe siècle, l'architecte de la cathédrale de Tréguier (Côtes-du-Nord).

Mais le christianisme avait aussi pénétré au cœur de la Gaule, à Paris, où l'empereur avait un palais et le paganisme des temples. Né vers 496, dans le territoire d'Autun, **Germain**, abbé du monastère de Saint-Symphorien d'Autun, vint à Paris pour faire la paix entre Childebert et les fils de Charibert. Retenu par le roi pour occuper le siège, alors vacant, de l'évêché de Paris, il fonda le monastère de Saint-Vincent (sur l'emplacement duquel est Saint-Germain-des-Prés), l'église Saint-Gervais et Saint-Protais et jeta les fondements de la cathédrale sur les ruines d'un temple de Jupiter. En 1004, trois incendies successifs avaient à peu près détruit l'œuvre de Germain ; c'est alors qu'un architecte laïque, dont le nom, **Merardus**, nous a été conservé, relève l'église et ajoute au plan primitif de Germain une tour dans laquelle fut logée la cloche.

Saint Séverin, en 525, érige *une chapelle* au lieu où est aujourd'hui l'église Saint-Séverin, qui fut détruite en 845 par les Normands, pendant que l'évêque **Grégoire** élève l'église Notre-Dame-des-Champs sur les ruines d'un temple de Mercure.

Devons-nous comprendre Eligius ou saint Éloi parmi les architectes de cette première période du christianisme? Oui, si nous en croyons la biographie de ce religieux par saint Ouen.

Suivant le chroniqueur, en effet, **Eligius**, évêque de Noyon, né à Cadillac près de Limoges, en 588, profita de la faveur que lui accordait Dagobert pour faire élever sur ses plans le monastère de Solignac aux environs de Limoges; à Paris le couvent de filles dont sainte Aure fut la première abbesse, et, hors Paris, la basilique de Saint-Paul destinée à leur sépulture. A Paris encore Eligius aurait fondé l'église Saint-Martial; à Courtray, celle de Saint-Martin; à Tournay un couvent d'hommes; à Noyon un couvent de femmes, et, partout, on le représente comme donnant des plans et en surveillant l'exécution. C'est seulement pendant les rares loisirs que lui laissaient ces grands travaux et ses fonctions de *monétaire* ou trésorier royal qu'il faisait les dessins de ces châsses et de ces meubles précieux qui ont rendu légendaire le nom de saint Eloi. Trésorier royal, sous les règnes de Clotaire II et de Dagobert, il le fut encore sous Clotaire III et mourut dans un âge avancé, vénéré comme un saint.

Disons encore qu'il y avait, dès cette époque, une abbaye de Saint-Denis consacrée en 636; mais l'église fit place, sous le règne de Pépin le Bref, à un autre monument qui ne fut achevé que sous Charlemagne, en 775, par les soins de l'abbé **Fulrade**.

Au nord de Paris, ce même Fulrade achève, en 814, à Saint-Quentin, une église commencée en 640 par **saint Eusèbe**; mais elle est bientôt dégradée par les Normands (893). A Saint-Omer, c'est l'abbé **Odroaldus** qui dédie, en 800, une église à la Vierge, et l'abbé **Gausmar** qui dirige la construction de l'abbaye de Charlieu entreprise par les religieux qui doivent l'habiter, pendant que **Hervier**, quatrième évêque de Beauvais, commence, en 991, une église que les Normands incendient en 1180 et 1225. Cette église était-elle celle de la *Basse-Œuvre* à Beauvais, qui semble antérieure à cette époque et dont certains archéologues avaient même fait une construction romaine? Nous l'ignorons. La façade principale est percée d'une fenêtre dont l'archivolte est formée d'un quadruple rang d'étoiles que surmontent trois personnages grossièrement sculptés. Le sommet, en fronton triangulaire, présente une croix ancrée sculptée en demi-relief. La Basse-Œuvre, qui n'a à l'intérieur ni sculpture ni ornement, n'a jamais été voûtée.

A Rouen, le fils de Richard, duc de Normandie, Robert le Magnifique, fournissait les ressources nécessaires pour agrandir

la nouvelle cathédrale (1) à laquelle il ajouta un chœur et des bas côtés en 1060.

Dans l'Est, **Austée**, archidiacre de Metz, meurt le 7 septembre 960 après avoir donné les plans de la cathédrale, et l'évêque **Thierri** en termine la nef en 1014, sauf la voûte qui ne fut commencée qu'en 1337. On y travaillait encore deux siècles plus tard (2).

Dans l'Ouest, il n'est pas fait mention d'églises ou de monastères avant le xi[e] siècle. Toutefois, au Mont-Saint-Michel, existait, au viii[e] siècle (708), un oratoire que l'évêque d'Avranches, Aubert, tenta de remplacer par un couvent (906); mais l'exécution de son projet rencontra de tels obstacles qu'il l'abandonna; cent ans après seulement (en 1022) on reprit le projet d'Aubert. L'évêque fut enterré d'ailleurs dans l'oratoire dont il vient d'être question et ses reliques devinrent le sujet de fréquents pèlerinages.

Les édifices religieux, assez nombreux, qu'on éleva en Allemagne, avant l'époque carlovingienne, ne furent guère que des copies plus ou moins exactes de la basilique romaine. Le dôme de Trèves, qu'on peut voir encore aujourd'hui, présente bien les caractères de cette construction, destinée, on l'a déjà dit, aux magistrats et aux gens de justice, au temps du Bas-Empire. Sous le règne de Charlemagne, l'influence de l'architecture byzantine, inaugurée par Justinien, se fit sentir dans la création d'œuvres encore debout aujourd'hui, comme le dôme d'Aix-la-Chapelle; mais, après la mort du grand empereur, l'architecture allemande subit une éclipse complète jusqu'au xi[e] siècle. La seconde moitié de ce siècle est marquée par la substitution des piliers aux colonnes, des voûtes en pierre aux charpentes en bois, et nous entrons dans la période romane. Le style roman ou de transition de cette époque va toujours se perfectionnant, multiplie les arcades en plein cintre et lutte énergiquement, surtout dans les pays rhénans, contre l'envahissement de l'ogive; car ce n'est qu'au milieu du xiii[e] siècle qu'elle put s'installer en conquérante dans les pays allemands, alors qu'en France, elle était, depuis cinquante ans, dans la plénitude de son développement. Mais

(1) Remplacée depuis par celle du xiii[e] siècle.
(2) Voir pour la suite de l'histoire de la cathédrale de Metz, le chap. xi.

l'ogive, en passant le Rhin, perd quelques-uns de ses caractères : ainsi la division en nef médiane et bas côtés de nos cathédrales du XIIe siècle disparaît, le plus souvent, pour faire place à une nef unique divisée en trois parties égales par des piliers carrés ; ainsi les deux tours qui flanquent le grand portail font place à une série de tourelles placées indistinctement sur plusieurs points de l'édifice.

Plus rapidement dans l'Allemagne du Sud que dans l'Allemagne du Nord, l'ogive abandonna la majesté et la simplicité des formes pour l'abus de l'ornementation et l'adoption de dispositions bizarres derrière lesquelles disparurent les grandes lignes de l'architecture ogivale. Cette remarque, que nous faisons ici, nous aurons à la répéter en faisant l'historique de la Renaissance en Allemagne ; si grande a toujours été la tendance des architectes allemands à outrepasser leurs modèles, alors même qu'ils en avaient reconnu la supériorité. Ajoutons d'ailleurs que la persistance du style ogival dans la construction des grandes basiliques du nord de l'Allemagne a eu pour principal auxiliaire l'absence presque absolue de la pierre qu'on dut remplacer par la brique, qui se prêtait mal aux conceptions extravagantes de bon nombre d'architectes allemands.

Sous le bénéfice de ces observations, rappelons les quelques architectes dont les noms ont percé l'obscurité qui couvre, en Allemagne, comme en France, toute la première période de l'art architectural.

Ici encore, ce sont des prêtres ou des moines qui tiennent l'équerre et le compas : l'évêque **Maternus**, l'auteur du dôme de Saint-Pierre, qui consacre à la Vierge, en 392, une chapelle dont on retrouve le portail (entièrement refait il est vrai), près de l'hôpital de Cologne ; **Zeyso** qui bâtit vers 600, à Augsbourg, une église sur l'emplacement même où se trouve aujourd'hui la cathédrale ; l'évêque **Athanasius** qui, en 612, élève aussi à Spire une église sur l'emplacement d'un temple dédié à Mercure, et, en 652, l'abbaye de Saint-Emmeran à Ratisbonne (1).

(1) Pour arriver au portique, qui seul date de la fondation, il faut traverser un porche gothique du XVe siècle et un avant-cloître de style byzantin. L'abbaye comprenait trois églises : celles de Saint-Rupère, et celle de Saint-Emmeran, reconstruite de 1642 à 1731, celle du milieu accompagnée de bas côtés de style byzantin.

Cette abbaye, incendiée, fut rebâtie vers 1090 par le moine **Otto**, quatrième du nom. C'est un autre **Otto**, dit Otto Ier, évêque, qui construisit l'église collégiale Saint-Candide à Innsbrück en 782. Un an auparavant, à Eichstadt (Bavière), l'évêque **Willibald** avait fait élever le *dôme* (1) aujourd'hui remplacé par un édifice de 1275 composé de trois nefs et de deux chœurs.

Les églises de Sainte-Marie et de Willibald à Brême, œuvres de l'évêque **Villericus** ou **Wielericus** datent de 790, ainsi que le dôme dévasté en grande partie par les Huns en 916-918. A peine réparé une première fois après l'invasion, l'édifice fut, en une nuit, détruit par un incendie allumé, dit-on, par la main coupable du chanoine Eddy, outré de ne pas avoir été nommé prieur d'une abbaye. Sa reconstruction définitive est due à l'évêque de Brême **Ezelinus**, qui vivait en 1042.

Deux noms : ceux de **Carl** ou **Karl**, secrétaire et bibliothécaire d'Eginhard et de l'abbé **Gerbert** ou **Gerwara**, bibliothécaire de l'empereur Charlemagne, sont indiqués comme étant ceux des architectes de l'église Sainte-Marie à Aix-la-Chapelle de 796 à 804. Elle se composa, à l'origine, d'une coupole édifiée sur une salle octogone de 14m,50 de diamètre ; coupole elle-même octogone, possédant des bas côtés et flanquée de deux tours contenant les escaliers qui conduisent à une tribune d'où on domine la salle centrale.

Mais l'ancienne église de Charlemagne offre aujourd'hui un mélange de tous les styles. Elle est reliée au portail principal, ouvrage du XVIIIe siècle, par une porte élégante sculptée du XVIe. On voit bien encore, entre les huit piliers qui supportent la coupole, les trente-deux colonnes de marbre et de porphyre rapportées de Ravenne par Charlemagne et le tombeau (vide) du grand empereur fermé par la pierre qui porte l'inscription du Xe siècle : KAROLO MAGNO ; mais le portail lui-même est surmonté d'un étage en plein cintre, d'un autre étage en style ogival du XIVe siècle, et d'un dernier étage en maçonnerie du XIXe. Enfin, en 1353, une abside complètement ogivale y fut ajoutée.

C'est **Boniface**, premier évêque de Fulda, que la princesse Théodebert charge, vers 716, de la construction, à Mayence,

(1) De *domus*, maison. Terme généralement adopté en Italie, pour désigner la principale église d'une localité ; en Allemagne, *Munster*.



ANTOINE PILGRAM

d'un baptistère aujourd'hui disparu et c'est à ce même évêque que la légende attribue celle d'une chapelle dont on a cru retrouver les restes dans certaines parties de l'église Saint-Sebald, à Nuremberg. Après le passage des Huns, l'évêque **Sidonius** relève tous les édifices de Mayence antérieurs à l'invasion.

Au IXe siècle, Mayence est doté, par la munificence de Charlemagne, d'une grande église avec couvent sur le mont des Martyrs, près de la ville et l'archevêque **Richolf** dédie à saint Alban cet édifice dont on ne trouve pas trace aujourd'hui.

Enfin **Engelbert**, aussi évêque de Mayence, commence, en 812, le dôme de Minden, achevé en 1009 par l'évêque **Rambert** ou **Ramwer**.

En 816, l'évêque **Hildebald** ou **Hildebold** commence à Cologne, une église. L'édifice comprenait déjà deux chœurs et deux cryptes en 873, au moment où l'œuvre passa aux mains de **Wittibrecht**, ou **Willibert**, qui le termina.

En 747, sur l'emplacement d'un ancien dôme, l'évêque allemand **Burkard Ier** et l'architecte **Winfried Schüller** élèvent à Wurzbourg le *Neumunster*, qui fut détruit en partie par un incendie en 854 et réédifié par l'évêque **Bruno**, qui l'acheva en 1022. En 774 l'abbé **Helmenrich** ou **Helmenreich** construit, entre Hervelberg et Darmstadt, l'abbaye de Lorch.

Ce même évêque Bruno consacrait, en 990, à saint Pantaléon, une église à côté de laquelle **Warinus** fondait un couvent. De Saint-Pantaléon, il reste la crypte ; quant à l'œuvre des évêques Hildebald et Wittibrecht, elle a été détruite et remplacée, comme nous le verrons, par le nouveau temple de *Maria ad Gradus* qu'élevèrent les évêques Hermann et Hanno vers le milieu du XIe siècle. Une autre église, sous le même vocable de *Maria ad Gradus* (Sainte-Marie-des-Degrés), s'élevait à Vienne, à la même époque (882) et on en voit peut-être encore les restes dans le passage de Passauerhof.

C'est près d'Aix-la-Chapelle qu'en 875, l'abbé **Amian Gundersheim**, sous la direction de l'évêque **Willigis**, élève l'abbaye et l'église de *Cornélius Munster*.

On ne compte pas moins de six architectes prêtres comme ayant travaillé à l'édification et à l'ornementation de l'église de Fulda qui date de 850 : **Sturm**, **Thiodo**, **Radgar**, **Rachlof** ou **Rachlolf**, **Rabanus Maurus** et l'évêque **Aigil** ou **Eigil**. L'édifice,

orné à l'intérieur de colonnes sans doute provenant de quelque belle ruine romaine, fut démoli en 1704, à l'exception de la crypte, à moins que ce ne soit la rotonde (qui a subsisté) élevée sur une crypte et qu'on dit être l'œuvre d'Aigil; on attribue d'ailleurs à cet évêque la construction d'une autre église sur le mont Saint-Michel, près de Fulda.

Un des religieux du monastère de Saint-Emmeran, **Ariram**, et son frère en religion **Alfred**, furent chargés par l'empereur Arnolf de l'érection du Palais impérial de Ratisbonne. Cet édifice, dont aujourd'hui quelques vestiges seulement sont visibles, était construit dans le style massif de l'architecture lombarde et fut ruiné par les Huns en 911. L'évêque de Mersbourg **Boso** commença, en 968, la cathédrale de cette ville qui fut continuée par l'évêque **Dithmar**, né le 25 juillet 976. L'éducation qu'avait reçue ce dernier lui permit d'obtenir la prévôté de Waldeck et la protection de l'empereur, puis, par suite, l'évêché de Mersbourg. Profitant de cette haute situation, il continua l'érection de la cathédrale; mais son œuvre, interrompue par sa mort arrivée en 1018, fut continuée et terminée par l'évêque **Hunold** qui construisit le chœur en hémicycle de l'église et le flanqua de deux tours rondes ainsi que le palais épiscopal réparé, en 1261, par l'évêque Frédéric de Torgau et agrandi vers 1466.

L'archevêque **Wilhelm** construisit la *Frauenkirche* à Arnstadt en 953; l'architecte **Jordan** et l'évêque **Berchtold** construisent l'église de Saint-Côme et Saint-Damien à Gosslar (Hanovre) agrandie en 1281, ainsi que l'église et le couvent de Walkenrad; puis l'évêque de **Tietlando** commence, en 916, le dôme de Gosslar qui fut continué par les évêques **Godehard** et **Bernward**; ce dôme était composé de cinq nefs et flanqué de deux tours terminées chacune par une pyramide. Il fut démoli en 1817, à l'exception d'une chapelle.

L'abbé **Sigmar** ou **Siegmar**, commence, en 983, avec l'abbé **Gerhard**, l'église et le couvent de Santa Barbara de Kremsmunster (Autriche) restauré en 1256 par **Berthold** et **Ripa**; l'évêque **Luitolf** dirige les travaux exécutés en 944 à la cathédrale d'Augsbourg; l'abbé **Reginwald** ceux du couvent et de l'église de Hurr en 900 et décore la façade de l'abbaye de Lorch, œuvre d'Helmenreich; l'abbé **Deuthemer** ou **Deutemar**, com-

mence aussi ceux de la grande abbaye de Corvay, terminée en 1104; l'archevêque **Ederan**, aidé de **Beringer**, fonde, dans le même temps, le cloître de Tegemsee en Bavière.

En 1159, on répare la cathédrale de Freysingen, en Bavière, construite en 870 par les soins de l'évêque **Corbinien** ou **Corbinian**. La crypte dans laquelle sont établis les piliers qui supportent les voûtes et les clochers ainsi que les pieds droits de la porte paraissent être du temps de la fondation; le surplus a été réédifié en 1620 et 1714.

A Paderborn, c'est l'évêque **Meinwerck** qui dirige, en 1015, la construction du dôme élevé sur le modèle de l'église du Saint-Sépulcre. Endommagé par des incendies, en 1057 et 1133, l'édifice fut réparé et agrandi par l'évêque **Berndt** en 1143. Enfin le style byzantin est encore employé par Meinwerck dans la construction des églises Saint-Alexis et Saint-Bartolomeus.

L'évêque **Willigis** posa, en 990 ou 999, la première pierre du dôme de Mayence. La construction primitive se composait de deux chœurs et de trois nefs, et de chaque côté des chœurs s'élevait une tour ronde se terminant en hexagone. L'édifice achevé par l'évêque **Bardo** en 1039 fut détruit par plusieurs incendies successifs arrivés en 1081, 1137 et 1190. Nous parlerons en leur temps des additions faites au dôme en 1280 et 1317 par les évêques Conrad et Siegfried.

La cathédrale de Spire, commencée, vers 916, par Conrad Ier le Salique et Henri III, fut terminée, en 1097, sous le règne de Henri IV; mais elle était bâtie sur les ruines d'un premier édifice élevé sur l'emplacement même d'un temple de Mercure par l'évêque **Athanasius**, en 612. Cette seconde église subit de nombreuses vicissitudes. Incendiée en 1165, puis en 1689 par les Français, elle fut relevée de 1772 à 1784. On reconnaît néanmoins qu'elle est bien de la famille des basiliques romanes à deux absides. Sous la partie orientale se trouve une crypte avec vingt piliers massifs supportant le corps de l'édifice; un escalier de neuf marches monte du *chœur des rois* au maître-autel et quatre roses de pierre marquent la place où saint Bernard prêcha la seconde croisade. Deux tours, d'une hauteur de 73 mètres, terminent les deux bras du transept.

On attribue le plan de cet édifice à l'évêque **Burkhard** II ou **Bourghard**, ainsi que celui du dôme de Worms commencé en

990. L'évêque **Conrad**, regardé comme son collaborateur, aurait seulement ajouté quelques chapelles à l'édifice déjà construit.

Citons, pour terminer, l'évêque **Otto**, qui commença, en 848, le dôme de Meissen agrandi par l'évêque Witticho en 1274 et l'évêque **Géro** qui, en 1015, à Magdebourg, fut l'architecte de l'église Sainte-Marie et du cloître Saint-Sébastien.

Pendant toute cette première période qui s'étend du premier jour du christianisme au XIe siècle, l'histoire de l'architecture en Allemagne n'enregistre qu'une seule œuvre profane : la reconstruction vers 804, par **Ingelheim**, plutôt ingénieur qu'architecte, du pont jeté sur le Rhin par Drusus et détruit par les Barbares.

L'Angleterre, quoique séparée du continent, fut catéchisée de bonne heure.

Sous le règne d'Ethelbert, en 597, le pape Grégoire envoyait dans la Grande-Bretagne, avec le titre d'évêque, **Augustin**. Le premier soin du prélat fut d'élever un évêché et une église à Londres et c'est sur l'emplacement d'un temple de Diane qu'il dédia à saint Paul le nouveau temple (incendié en 1083). Hors de Londres, en 607, il jette les fondations de la cathédrale d'Ely, pendant que l'évêque **Oswy** ou **Orby** ainsi que son successeur **Saxulfus**, de Petersborough, érigent la première église de Lichfield, au lieu même où se trouve la cathédrale actuelle et le monastère de Medeshampstede. Vers 660, à Leominster, en Herefordshire, le missionnaire **Eadfried** élève une église, ruinée par les Danois un siècle après, mais dont une restauration intelligente, faite en 1125, permet encore de voir aujourd'hui les principales dispositions. Le vaisseau de cet édifice comprend trois nefs divisées par des colonnes très courtes sur lesquelles reposent des arcades en plein cintre, le plafond est formé de poutres apparentes.

La chronique mentionne comme premier architecte de la cathédrale de Cantorbéry (dédiée à saint Pierre et à saint Paul) l'évêque **Laurentius** en 596, puis, après lui, l'archevêque **Conrad**, l'évêque **Euthber** auquel serait dû l'addition d'une chapelle et l'évêque **Odo** qui, en 941, aurait réédifié l'église.

C'est à **Gilbert de Eversolt** qu'on attribue un édifice de ce temps, l'église abbatiale de Saint-Alban, près de Cantorbéry, à

laquelle l'abbé **Hugo de Eversiden**, son successeur, avait ajouté une chapelle dite la *Chapelle ronde* et **William Boyden**, une chapelle de la Vierge; mais l'édifice tomba en ruines en 1656.

L'évêque de Worcester, **Wilfrid**, qui vivait vers 717, fut un véritable bâtisseur d'églises; on ne lui en attribue pas moins d'une dizaine, parmi lesquelles celle d'Hexham qui passait à son époque pour un chef-d'œuvre. La cathédrale d'York eut plus de peine à s'élever. Déjà, en 642, les évêques **Paulinius** et **Oswald** remplaçaient par une église en pierre le premier édifice en bois dont le constructeur est inconnu, mais elle tombait elle-même en ruines en 669 et était restaurée par **Boniface**. Ce même Paulinius éleva aussi une autre église à Lincoln, qui fut rasée en 1067 par les ordres du roi Guillaume Ruffus.

En 741, l'évêque Egbert confiait à **Alcuin** et à **Fambald** ou **Fambold** la construction d'une troisième église bâtie à York sur les ruines des deux autres; l'évêque **Ethelwold** agrandit (970) cette cathédrale en adoptant, pour les constructions nouvelles, le style byzantin et éleva, en 980, le chœur de l'église de Winchester sur la crypte qui s'y trouvait déjà. L'archevêque **Albert** n'acheva l'édifice que pour le voir détruit par les Danois en 1069.

L'évêque **Warlevast** érige, de 968 à 1007, la cathédrale d'Exeter, dont il reste deux tours de style byzantin à chaque extrémité des transepts. Ces deux tours offrent de la base au sommet une décoration uniforme qui consiste en petites arcades de plein cintre, superposées.

Sous le règne d'Edgard, l'évêque de Crediton, près Exeter, **Alfrie**, amena aux trois quarts la construction de l'église et de l'abbaye de Matensbury. En 960, l'église primitive de Worcester ne suffisant plus au nombre des chrétiens qui la fréquentaient, l'évêque **Oswald**, deuxième du nom, entreprit d'en élever une nouvelle consacrée à la Vierge, comme celle d'York. Sa construction dura douze ans; mais elle fut ruinée, ainsi que le couvent qui y était attenant, en 1040, par les Danois. Il faut rattacher aussi à cette époque la construction de l'abbaye de Gladstonbury, par **Dunstan**, archevêque de Cantorbéry. La chronique de l'époque le représente comme un véritable artiste qui mourut en 988.

Avec le ve siècle commence l'invasion des Barbares dans la péninsule Ibérique. En Espagne, comme en Italie, comme partout, la dévastation et l'incendie les accompagnent. Ainsi périrent les nombreux monuments élevés en Espagne pendant la domination romaine.

Furent-ils du moins remplacés par les Goths, nouveaux maîtres de l'Espagne? Il est permis d'en douter.

Il reste bien une pierre tombale de laquelle il semble résulter qu'un architecte du nom de **B. Fulcherius**, aurait construit l'église de Saint-Sauveur, de Leira. Une autre église près d'Andujar, église faite des débris d'un temple romain, à Toro; une église à Bornos, une troisième à Bamba, dans laquelle on a trouvé les restes du roi Wamba, tels sont les rares édifices dont la trace soit parvenue jusqu'à nous. Ajoutons-y pourtant le pont de Tolède dû à un gouverneur du nom de **Salla**, qui était en même temps architecte, ainsi qu'il résulte d'une inscription attribuée à l'évêque de cette ville, Eugène III.

A la domination des Goths succéda, en 713, celle des Arabes, domination qui s'établit, comme celle des précédents envahisseurs, sur la dévastation et la ruine. Mais, mathématiciens et artistes, les Arabes ne tardèrent pas à remplacer, dans une certaine mesure, ce qu'ils avaient renversé et à couvrir le sol de forts, de palais, de mosquées. Nous renvoyons à un chapitre spécial l'étude de l'architecture des édifices qu'ils ont élevés non seulement en Espagne, mais aussi en Asie, en Afrique, en Sicile, partout enfin où, à la suite de la conquête, ils ont introduit leur civilisation.

Toutefois, l'établissement du khalifat de Cordoue n'avait pas empêché quelques-uns des défenseurs de l'indépendance espagnole de former le petit État des Asturies. A cet État étaient venus s'ajouter ceux d'Oviedo et de Léon en 913 et, d'un autre côté, la formation par Pépin le Bref et Charlemagne, au nord de l'Èbre, des deux *Marches*, devenues plus tard le comté de Barcelone et le royaume de Navarre, avait encore augmenté la part arrachée à la domination arabe. Dans ces étroites limites, le christianisme se développa rapidement et, sous l'influence des évêques, des églises s'élevèrent parmi lesquelles celle de Santa Olla de Pamia, près Covadonga, construite par **D. Pelayo** en 720; en 730, celle de Santa Cruz de Cangar dont l'architecte fut **D. Favila**, ainsi

qu'il résulte d'une inscription trouvée sur l'arc de la chapelle; celle de San Juan à Santiañes de Pravia, remarquable par ses proportions, construite en 776 par **D. Silo** (1).

Silo était gendre d'**Alonso el Catolico** grand constructeur d'églises, suivant la chronique de l'évêque Sébastien.

L'architecte de la basilique du Saint-Sauveur, des églises de Santa Maria et de San Miguel à Oviedo (2), construites vers 800, sous le règne d'Alphonse le Chaste, fut **Fioda** ou **Thioda**, suivant Morales. Le premier de ces édifices, de 35 mètres de longueur, présentait trois nefs de chacune six travées terminées par un chœur orné de marbres. Le second, un peu moins long se composait de deux étages superposés dans le but, pense le chroniqueur, d'échapper à l'humidité de la localité où il était construit. La voûte supérieure très ornée était supportée par les statues des douze apôtres formant cariatides. On devrait également attribuer à Thioda l'église de Santa Maria de Naranja dont l'évêque Sébastien disait qu'il n'y avait en Espagne aucun édifice qui pût lui être comparé, et l'église San Miguel de Lino, toutes deux à une demi-lieue d'Oviedo.

Le nombre des édifices religieux élevés sous le règne d'Alphonse le Grand est considérable, à ne citer que l'église du monastère de Valdedios consacrée en 891, celles du monastère de Sahagun, du monastère de San Miguel de Esculada, celles de Compluda, de San Pedro de Montes, de Peñalba, de San Pedro de las Rocas, etc. On attribue à l'architecte **Viviano** la construction de la plupart de ces édifices, d'après une inscription en caractères gothiques, qu'on peut lire encore dans l'église de San Pedro de Montes.

De 914 à 968, la Catalogne voit aussi s'élever, sous l'impulsion de la foi ardente de Wilfrède II, comte de Barcelone, un certain nombre d'églises : celles de San Pablo à Barcelone et de San Saturnino à Villaviciosa dont les architectes sont inconnus.

Enfin, en 980, une petite église construite dans les montagnes

(1) Le nom de l'architecte inscrit sur une pierre de la crypte offre un des plus anciens spécimens des labyrinthes que présentent les pavages de la plupart des églises gothiques. En prenant la première lettre du nom Silo comme centre d'un carré formé de 285 lettres, la phrase commencée, soit en descendant, soit en montant le côté droit du carré, donne les mots *Silo princeps fuit*.

(2) Ce dernier édifice fut détruit en 1380 et c'est sur le terrain qu'il occupait qu'on a construit la cathédrale actuelle.

de Léon, à Baños, eut pour architecte **Gino**. San Pedro de las Pueblas ainsi que l'église du Saint-Sauveur de Deva, près Gijon, sont postérieures de vingt années seulement à cet édifice (1006). Un pont jeté sur la Tombre, à quelque distance de Santiago, par l'architecte **Fernan Perez de Andrade** est aussi de ce siècle, sans qu'on ait jamais pu préciser la date de sa construction.



BUSCHETTO ?

D'après une statue de l'église St-Marc à Venise

CHAPITRE X

Le style *latin* modifié sous l'influence des idées byzantines devient le style *roman*. — Les édifices religieux en France, en Allemagne, en Angleterre et en Espagne pendant le XIe siècle. — Dans ce dernier pays, la lutte se continue entre l'architecture arabe et le nouveau style.

« Après l'an 1000, il y eut une véritable renaissance en architecture et on reconstruisit la plupart des églises, mais en suivant des règles rigoureuses. C'est surtout à partir du XIe siècle que l'influence byzantine se fit sentir, grâce aux communications que les croisades établirent entre l'Orient et l'Occident. Le plan des basiliques se modifiant, les bas côtés de la nef s'allongent et tournent autour du sanctuaire et l'on établit des chapelles absidales. L'aire du chœur est souvent plus élevée que le pavé de la nef parce qu'elle recouvre une crypte. Les colonnes commencent à se grouper d'une manière assez élégante et ont des chapiteaux historiés. Le plein cintre est toujours le caractère dominant; toutefois on trouve aussi l'arc surbaissé ou en anse de panier et l'arc outrepassé ou en fer à cheval.

» Les fenêtres sont de petites dimensions; leur baie extérieure est formée de claveaux très réguliers et artistement appareillés; parfois, elle est accompagnée de deux petites colonnettes et surmontée d'une archivolte. On voit apparaître les fenêtres géminées. Dans plusieurs églises, des voûtes en coupole s'élèvent à l'intersection des transepts. Les tours construites primitivement dans un but d'utilité, pour recevoir les cloches, se multiplient pour le coup d'œil et pour la régularité des plans. Les ornements le plus fréquemment usités sont les chevrons, les étoiles, les méandres ou frettes, les losanges enchaînés, les tores coupés, les pointes de diamants, les câbles, les torsades, les damiers, les têtes de clou, etc. »

Le XIIe siècle est un âge de transition. En France (et au nord

de la Loire d'abord), l'ogive se montre déjà timidement et le plus souvent elle accompagne le plein cintre. Elle n'a pas d'ailleurs de forme bien accusée, tantôt se rapprochant, tantôt s'éloignant de l'arcade romane à laquelle elle emprunte encore ses ornements et ses moulures.

Les chapiteaux à feuillages commencent à remplacer les chapiteaux historiés. Les fenêtres à plein cintre sont souvent surmontées d'une rose tandis que la voûte commence à affecter la forme ogivale ; les trèfles et les quatre feuilles font leur apparition dans l'ornementation.

A Paris, l'abbé **Morard** est l'architecte de l'église actuelle de Saint-Germain-des-Prés, en 1014. Nous avons fait, en son lieu, l'historique de l'édifice jusqu'à cette date, qui est bien celle où l'architecture ogivale est venue prendre place en France, à côté du style roman.

L'édifice en forme de croix n'a que des transepts fort courts ; l'abside circulaire est flanquée de chapelles, les piliers de la nef, carrés, soutiennent des arcs romans. Ils sont ornés d'un tore élégant et terminés par des chapiteaux dont la sculpture ne laisse aucun doute sur la date de leur construction. Tandis que les colonnes du rond-point de l'abside supportent des arcs en plein cintre, celles du reste du chœur supportent des arcades ogivales. La charpente du comble était apparente, et c'est en 1653 seulement que Saint-Germain-des-Prés reçut une voûte. L'abbaye et la chapelle de la Vierge sont des œuvres postérieures au XIe siècle; nous en parlerons ci-après.

L'église de Saint-Remy, à Reims, qui contenait le tombeau de saint Remy, fut fondée par **Thierry**, en 1005, sur l'emplacement d'une chapelle dédiée à saint Clément, puis à saint Christophe. L'abbé **Airard** ou **Heimard**, qui vint après, en continua la construction en 1049, mais la voûte n'en fut posée et la tour centrale ainsi que la partie méridionale du transept n'en furent élevées que de 1169 à 1200 par l'abbé **Celles Vassard**. L'église de Saint-Remy est un second exemple de la coexistence, à cette époque, du style ogival et du style précédent ; car on remarque dans la galerie du transept septentrional des colonnades de marbre gris et de granit qui proviennent peut-être de quelque édifice romain. Elle présente une nef et deux transepts; chaque travée de la nef est éclairée par une fenêtre à plein cintre sur-

montée d'un œil circulaire mais les arcades de l'abside sont ogivales. La galerie principale est surmontée d'une autre galerie composée de six ouvertures à ogive aiguë; au-dessus s'ouvrent trois fenêtres à lancette. Le portail méridional, relativement plus moderne, est surmonté d'une rose de style flamboyant. Les cinq chapelles absidales présentent une disposition particulière, que nous indiquons dans la description ci-après de la collégiale de Saint-Quentin.

L'architecte **Jean** ou **Maître Jean**, bourgeois de cette ville, commença l'édifice en 1115; mais il ne reste plus de la construction de cette époque que la travée qui est sous la tribune de l'orgue; le surplus est des XIII[e] et XIV[e] siècles. L'édifice est à trois nefs, en forme de croix archiépiscopale, le croisillon gauche du transept oriental est du XV[e] siècle. Toutes les fenêtres et arcades sont en style flamboyant : quatre chapelles ornent l'un des bas côtés, l'autre n'en possède que trois. Après le chœur, vient un second transept, puis l'abside avec cinq chapelles, à l'ouverture desquelles sur les collatéraux on voit deux colonnes qui supportent les retombées des voûtes; il s'ensuit que chaque chapelle fait, pour ainsi dire, corps avec les nefs mineures. Les fenêtres qui éclairent les nefs sont très hautes, divisées par des meneaux et surmontées d'une élégante rosace.

Devons-nous aussi, avec de savants archéologues, attribuer la cathédrale actuelle de Coutances à l'évêque **Geoffroy de Montbray**? Il est certain, si on s'en rapporte au *Livre noir de l'évêché de Coutances*, dont l'original a d'ailleurs été perdu, qu'une église fut érigée par ce prélat en 1030 et que les travaux, poussés avec activité depuis 1040, se terminèrent de façon que le monument put être consacré en 1056. De Caumont n'admet pas que Coutances ait possédé une église complète de style ovigal un siècle et demi avant que ce style régnât dans les provinces de France, même les plus rapprochées de la Normandie. De son côté, Viollet-le-Duc pense qu'une église a pu être bâtie au XI[e] siècle à Coutances, mais que la cathédrale actuelle est du commencement du XIII[e] siècle. Ce qu'elle présente surtout de remarquable, outre sa grande simplicité, c'est la merveilleuse lanterne octogonale qui s'élève à une hauteur de 60 mètres, à l'entre-croisement de la nef et du transept. Dire qu'elle excita l'admiration de Vauban est le plus bel éloge donné à la hardiesse de sa construction.

Si, au contraire, l'église Notre-Dame de Saint-Omer, commencée en 800, ainsi qu'il a été dit, par l'abbé Odroaldus, présente des morceaux de toutes les époques du style ogival, c'est à la lenteur de sa construction qu'il faut attribuer ce mélange d'architectures diverses. De la lanterne élevée primitivement à l'intersection de la nef et des transepts il ne reste que la tour, tandis que celle du portail occidental date du xve siècle. A l'intérieur, sous cette tour, se voit un groupe de trois statues colossales devenu populaire sous le nom du *Grand Dieu de Thérouanne* que certains antiquaires avaient pris, à tort, pour un Jupiter ou une divinité gauloise, mais cette œuvre est essentiellement chrétienne et date aussi des premiers temps de la construction de l'église.

De 1049, également à 1077, les évêques **Herbert** et **Hugh** construisent l'église Saint-Pierre de Lisieux dans le style romano-byzantin; mais les nombreuses réparations que l'édifice a subies depuis lors l'ont si bien modifié qu'il présente aujourd'hui tous les caractères du style ogival. La façade, précédée d'un perron élevé, est divisée en trois parties dont la principale est surmontée d'une large croisée. Les deux autres, plus petites, supportent chacune une tour dont une seule possède une flèche, œuvre du xiie siècle. La lanterne élevée à la rencontre des transepts, sans être aussi hardie que celle de la cathédrale de Coutances, mérite l'attention des architectes et des antiquaires.

En 990, **Pison** (?) dédie à la Vierge la première église du Puy; en 1029, s'élèvent l'église Sainte-Hélène à Perpignan et la première cathédrale de Melun : architecte, l'évêque **Beringer**; à Lille, en 1053, l'évêque **Balduin** construit Saint-Pierre dans le style roman; en 1084, **saint Bruno** dirige, dans les montagnes qui dominent Grenoble, au lieu même ou se trouve aujourd'hui la Grande-Chartreuse, l'érection des premiers bâtiments de ce célèbre couvent. En 1050, on construit, sur les plans de l'archevêque de Lyon, **Humbert**, le pont jeté sur la Saône en face de la cathédrale, et **Langfried** acquiert une réputation considérable en élevant en Normandie la forteresse à laquelle on a donné le nom de *Tour d'Ivry*. Vers le même temps, **Benoît** préside à la construction, à Saintes, de la crypte de l'église Saint-Eutrope et **Ezelon**, religieux bénédictin, donne les dessins de l'église et l'abbaye de Cluny continuée, après lui, par

l'abbé de Baume **Gauzon** ou **Gouzon**, qui les termine en 1089.

« C'est chez les clusiniens, dit Viollet-le-Duc, que naît l'école de Bourgogne. Dès le XIe siècle elle renonce aux charpentes sur les nefs ; elle fait, la première, des efforts persistants pour allier la voûte au plan de la basilique antique. Aussi conserve-t-elle, plus longtemps que les écoles normande et auvergnate, l'influence des édifices romains encore debout dans l'est de la France. Les églises de Vezelay, de la Charité-sur-Loire, de Paray-le-Monial, de Semur, de Beaune, de Saulieu et de Saint-Philibert à Dijon en portent l'empreinte.

» Du reste, dans l'Ile-de-France, on bâtissait déjà des édifices absolument gothiques, quand l'Anjou et la Normandie, moins réfractaires que la Bourgogne à la nouvelle architecture, se débarrassaient à peine des traditions romanes et n'adoptaient pas le nouveau mode de construction et de décoration avec toutes ses conséquences rigoureuses...

» Mais toutes ces écoles tendent à disparaître au fur et à mesure des progrès de l'art ogival. L'unité de l'architecture suit les progrès de l'unité monarchique au XIIIe siècle. Pendant cinquante ans seulement on élève de nouveaux édifices, mais on modifie les monuments commencés partout, enfin on remplace les vieilles églises par des édifices de style ogival. »

En 1078 **Wirmbolde** reconstruit l'église Saint-Lucien de Beauvais, et **Odon** continue son œuvre. En 1064, Guillaume le Bâtard, duc de Normandie, voulant un lieu de sépulture digne de lui, charge **Lanfranc**, religieux de l'abbaye, de la construction de l'église dite Saint-Étienne de Caen ou l'*Abbaye aux Hommes*. Six ans après, Lanfranc, ayant été nommé (en 1070) archevêque de Cantorbéry, **Bonne Ame**, son successeur, prit la direction des travaux.

L'extrémité occidentale et le corps tout entier de l'édifice, à l'exception du chœur qui appartient à la fin du XIIe siècle, sont tels qu'ils étaient à la consécration, en 1077. Le portail principal et les deux tours pyramidales à huit pans dont il est flanqué sont percés d'étroites fenêtres à plein cintre.

A l'intérieur, l'église Saint-Étienne présente trois nefs avec transepts assez étroits, terminés à chaque extrémité par une abside. Les arcades à plein cintre reposent sur des piliers cantonnés de colonnettes à chapiteaux de feuilles mélangées de

grotesques. La voûte de la grande nef est postérieure à la date de 1077; certains ornements et les petites colonnes qui la portent permettent de la fixer au XIIIe siècle.

C'est dans l'année 1064 que fut également érigée, par le même architecte, l'*Abbaye aux Dames* ou de la Sainte-Trinité. aujourd'hui chapelle de l'hôpital de Caen, sur l'ordre de Mathilde, femme de Guillaume le Bâtard. Néanmoins cet édifice, absolument semblable par le style, au précédent, en diffère par une ornementation plus considérable et plus parfaite : les colonnettes sont plus hardies, les feuillages des chapiteaux plus riches et plus étudiés, le chœur, élevé sur une crypte, est décoré d'un péristyle surmonté d'une coupole peinte à fresques.

Dans la même région, **Geoffroy** ou **Vulgrin de Vendôme**, abbé de Saint-Serge, jette, en 1056, les fondements de la cathédrale du Mans et y travaille jusqu'en 1065. La partie ogivale de l'édifice se rapporte au commencement du XIIIe siècle. Il en résulte dans la construction deux styles bien distincts : la partie de l'édifice construite par Geoffroy ou sous sa direction a tous les caractères de l'architecture romano-byzantine et le surplus ceux de l'ogive. Nous y reviendrons lorsque nous ferons l'histoire de la période ogivale.

C'est aussi de 1077 à 1082 qu'un moine de l'abbaye de la Chaise-Dieu, nommé **Guinamand**, travailla à la décoration de l'église de Saint-Front de Périgueux. Cet édifice est regardé par quelques antiquaires comme antérieur au XIe siècle; mais outre que l'architecte a négligé l'ornementation byzantine, la présence de l'ogive dans les grands arcs ne laisse pas de doute sur la date véritable de son œuvre. Une autre raison est, pour plusieurs, une certaine ressemblance avec l'église Saint-Marc de Venise, dont on retrouve à Saint-Front toutes les dispositions. Si l'élégance de la construction vénitienne a fait place à la lourdeur, à l'étroitesse des fenêtres et à leur rareté, le plan en croix grecque, la toiture en forme de terrasses dallées et les cinq coupoles au centre et aux branches de la croix révèlent, disent quelques auteurs, l'imitation du plan général de l'église Saint-Marc. Pourquoi ne pas supposer plutôt que Saint-Marc de Venise et Saint-Front de Périgueux ont eu des architectes contemporains qui ont été, tous deux, puiser à la même source, à Constantinople, où se trouvait évidemment leur modèle, la basilique de Sainte-Sophie?

Vers la moitié du XIe siècle, **Guillaume Coorland**, prêtre aussi, présida à la construction de la basilique de Saint-Hilaire à Poitiers, dont la nef a, presque en entier, disparu. L'abside entourée d'un déambulatoire et de quatre chapelles hexagonales est bien du XIe siècle ainsi que les voûtes.

Il est également certain que Notre-Dame à Chartres fut (pour la première fois) construite à la fin du Xe siècle ou au commencement du XIe, sous l'épiscopat de **Fulbert, Folbert, Ulpert** ou **Wilbert**, qui mourut le 10 avril 1028 et eut pour successeur **Yves**, soixante-deuxième évêque de Chartres, nommé en 1090 et mort en 1115. **Berengarius** ou Bérenger, désigné dans un nécrologe chartrain du XIIe siècle (IIII KAL NOVEMBRIS 1180 OBIIT BERENGARIUS ECCLESIAE ARTIFEX BONUS) fut peut-être l'architecte du porche occidental de la cathédrale de Chartres. Dans tous les cas, ce fut un des premiers laïques qu'on rencontre avec la mention de *magister operis* ou *artifex eccclesiæ*. Mais la plus grande partie de 'édifice ayant été incendiée en 1194, il ne reste plus à proprement parler, comme étant du XIe siècle, que la crypte formée de deux nefs couvertes de voûtes en arêtes et ornée de fresques. Les chapelles latérales autres que celle consacrée à la Vierge sont d'une époque postérieure au XIe siècle, comme tout le reste de l'édifice. Le portail occidental seul est du XIIe siècle; le XIIIe vit construire les nefs actuelles, les transepts, les portiques latéraux et le chœur, et la consécration du monument eut lieu en 1260.

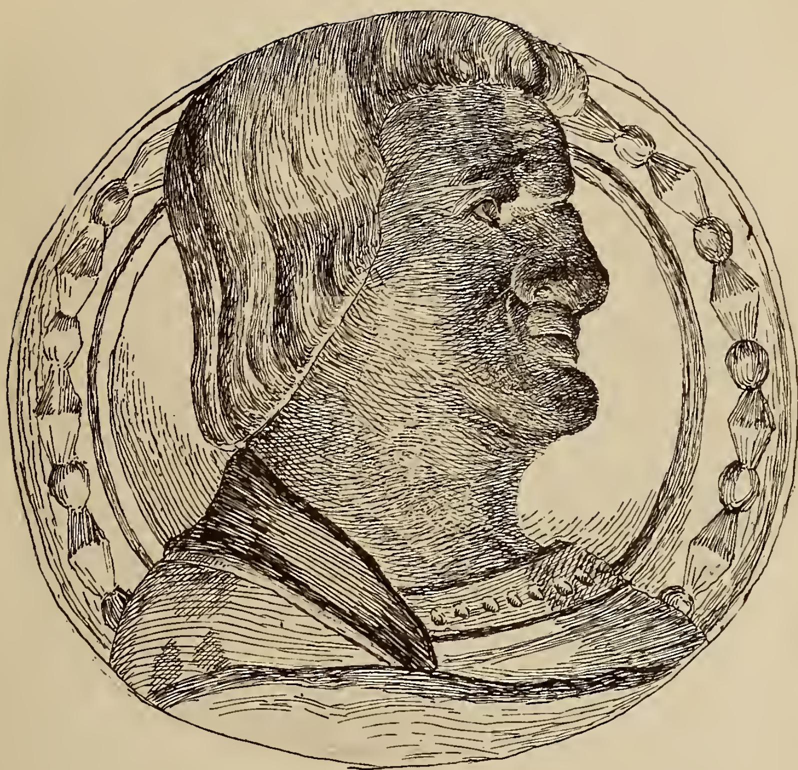
Notre-Dame de Chartres est un des plus beaux spécimens de l'architecture ogivale. D'une longueur de 128m,64; d'une largeur de 33m,37 dans la nef et de 63m,37 au transept, elle présente une hauteur sous voûte de 34m,35.

Ce qui frappe surtout dans cet édifice, vu de l'extérieur, c'est la sévérité des lignes et la majesté de l'ensemble plutôt que la perfection ; ainsi les statues des portails sont raides et démesurément allongées; l'artiste s'est inspiré, évidemment, pour les concevoir, du goût romano-byzantin. Les trois fenêtres ouvertes au-dessus de chaque baie et la rosace qui les surmonte sont de style ogival très pur, le *vieux* clocher massif et sans ornement a été conçu dans le même esprit. Quant au clocher neuf, si la flèche en est merveilleuse de légèreté et d'élégance, c'est qu'elle est d'une date postérieure à l'ensemble de l'édifice (1507). Vue

à l'intérieur, la cathédrale inspire à l'âme un pieux recueillement. Simple dans sa forme de croix latine avec des colonnes cantonnées de quatre piliers à demi-engagés, surmontés de chapiteaux à feuillages, elle est éclairée d'un demi-jour qui a peine à passer à travers de magnifiques verrières au nombre de cent quarante-six. Les nefs collatérales sont assez nues, sept chapelles seulement rayonnent autour de l'abside mais leur architecture peut soutenir la comparaison avec celle du reste de l'édifice. Nous achèverons la description de cette magnifique basilique contemporaine du XIIIe siècle, lorsque nous ferons l'histoire de l'architecture, en France, pendant le XVIe siècle qui vit construire l'un de ses clochers et la clôture du chœur.

Dans l'Est, la substitution du style ogival au style roman se fait aussi plus lentement. C'est ainsi que l'église de Verdun est bâtie par l'architecte **Garin** vers 1147, sur le même plan que les églises de Trèves et de Mayence, avec deux absides flanquées de tours, des arcades et des piliers romans et un plafond de poutres apparentes sculptées et dorées; mais en 1380, au chœur oriental de style roman fut substitué, par l'architecte **Jean Vautrec**, un chœur de style ogival; le toit de la nef formé de poutres sculptées et dorées ayant été également remplacé par des voûtes et la retombée des voûtes ayant fait disparaître les fenêtres romanes, celles-ci ont été remplacées par des fenêtres ogivales, fort mesquines d'ailleurs, qui font un contraste choquant avec les arcades en plein cintre et les piliers romans de la nef. Enfin, en 1755, nouvelles modifications qui ont supprimé les quatre tours surmontées de flèches et les fenêtres ogivales avec leurs vitraux auquel on substitua des œils-de-bœuf garnis de vitrerie blanche. Cette œuvre de vandalisme a été complétée par la suppression de la crypte et du chœur occidental; de façon qu'il ne reste plus rien de l'œuvre de Garin et de Jean Vautrec. Nous sommes heureux de ne pas connaître le nom de l'architecte de 1755.

Des édifices religieux de la même époque, moins importants que ceux qui viennent d'être cités et dont nous allons, au moins pouvoir nommer les auteurs, ont couvert le sol de la France, sous la direction du clergé régulier ou séculier. En 1056 s'élève l'église Sainte-Croix, de la Charité-sur-Loire et a pour architecte le prieur du monastère, **Gérard de Saxoine**; le chanoine **Jean**



DOMINGUES ALFONSO
Médaillon du Monastère de Bathala (Portugal)
Communiqué par la Société Centrale des Architectes

construit l'église Saint-Jean de la Chaise-le-Vicomte et le moine **Umbert** de l'abbaye de Montmayour d'Arles, celle de Sainte-Marie du monastère de Correns dépendant de cette abbaye ; **Maynard** (sans doute aussi religieux), élève les bâtiments de l'abbaye de Villeloin ; le moine **Pierre** dirige les travaux de l'église Saint-Sauveur de Limoges, et le moine **Pons** ceux de l'église de Moutierneuf de Poitiers, dédiée le 24 janvier 1096, par le pape Urbain II. Dans une charte relative à la fondation de l'abbaye de Saint-Pierre-au-Mont, de 1006, l'abbé **Richard** est désigné pour régler tous les détails de la construction ; dans une autre charte de Saint-Aubin des Ponts-de-Cé, l'abbé Umbert (probablement celui qui vient d'être nommé) est désigné comme l'architecte, en 1003, de cet édifice.

Les constructions civiles du XIe siècle sont rares, on le comprend, ou du moins leurs auteurs en sont restés inconnus ; cependant, relevons dans le Dictionnaire de Lance les noms d'**Ingelbert**, architecte du château de la Chaise-le-Vicomte et de l'évêque de Lyon, **Halinard**, qui jeta un pont sur la Saône en 1050.

L'Allemagne vit s'élever pendant le XIe siècle nn certain nombre d'églises destinées presque toutes à remplacer des édifices à demi ruinés par les invasions ou par le temps.

Nous mentionnerons celle de Hambourg, reconstruite par l'évêque **Bezellinus-Alebrand**, de 1013 à 1020, ainsi que le palais de l'évéché. Détruite par les Obolsites en 1070, relevée au XIIIe siècle, l'église a été de nouveau démolie en 1807 ; mentionnons également la seconde église de Fulda, due à l'abbé **Wernherr**, après l'incendie qui consuma l'église primitive en 969 : aujourd'hui il n'en reste que la crypte. On attribue aussi à Wernherr le palais de Habsbourg, qui devint le berceau de la maison d'Autriche.

Mentionnons enfin la chapelle épiscopale de Mersebourg, élevée en 1022 par l'évêque **Bruno**, à côté de l'église dont on ignore le fondateur ; puis la troisième cathédrale d'Augsbourg, commencée en 1029 par le même évêque et qui fera l'objet d'une étude complète quand nous parlerons de son achèvement en 1594. A relever aussi, comme édifices religieux de ce siècle : l'église d'Halberstadt réédifiée, après l'incendie de 1060, par l'évêque **Burkhard** ; l'église et le cloître de Tegernsee, en Ba-

vière, qu'éleva avec **Ederan** l'évêque **Beringer**; la cathédrale d'Heresfeld reconstruite de 1037 à 1050, pour remplacer un premier édifice de 761, par les abbés **Meginheer** et **Ruthard**; le dôme d'Hildelsheim relevé en 1054 sur l'emplacement de l'église primitive de 751, par les évêques **Hezillo** et **Ottwin**, et qui fut achevé en 1061, par l'évêque Godehard, continuateur aussi du dôme de Gosslar, ainsi qu'il a été dit dans le chapitre précédent, avec la collaboration de Bernward.

Godehard fut d'ailleurs l'architecte de l'église de Winnabruder à Aachen (Aix) et de la chapelle de Saint-Bartholomé dans le Neerland. Quant à Bernward, évêque d'Hildesheim, neveu d'un comte palatin, il dut à son éducation artistique de pouvoir exécuter des travaux considérables à son église ainsi qu'à la chapelle de Kreutz, au couvent de l'église Saint-Michel et à celle des Bénédictins. Une partie de l'église *Maria ad Gradus* érigée à Cologne vers la même époque par les évêques **Hermann** et **Hanno**, qui subsistait encore après la construction au XIIIe siècle de la cathédrale actuelle, fut détruite en 1817.

En 1081, l'évêque **Héribert** donna, pour cette même ville, les plans d'une église nouvelle qu'on appela l'église des Saints-Apôtres; enfin on a attribué à un évêque de Meissen, **Benno** ou **Bennon**, canonisé depuis, l'église et le cloître d'Iburg, élevés en 1088.

L'Allemagne des XIIe et XIIIe siècles ne le cède en rien à la France pour le nombre et l'importance des édifices religieux.

C'est **Johann** et l'évêque **Udo** qui travaillent de 1101 à 1146 à la cathédrale d'Osnabrück; **Babo** qui construit l'église de Saint-Michel, sur une colline près de Bamberg, dans la crypte de laquelle est le sarcophage de l'évêque **Otto** (1), qui passe pour avoir dirigé la construction du dôme de Bamberg de 1112 à 1150.

Cette église, un des plus beaux monuments du style byzantin, avait été fondée, en 1004, par Henri II, puis incendiée en 1081. Elle a été rebâtie sur le plan d'une basilique à trois nefs et à deux chœurs. Deux portes sont pratiquées sous l'abside orientale, mais le porche supporté par des colonnes cannelées est

(1) Église restaurée au XVIIIe siècle. Voir le volume suivant.

ouvert sur la face latérale du côté Nord. Quatre clochers s'élèvent à droite et à gauche des chœurs.

On attribue également à l'évêque Otto la coupole de la cathédrale de Spire, reconstruite presque en entier après l'incendie de 1165. La première cathédrale, nous l'avons dit, fondée par l'empereur Conrad, avait été terminée en 1097. Quoi qu'il en soit, la cathédrale de Spire, fondée par l'empereur Conrad, le 12 juillet 1030, fut terminée en 1060. Mais, depuis, elle a été incendiée, dévastée, transformée en magasin à fourrages. On reconnaît cependant qu'elle a eu, comme la précédente, deux absides romanes, six clochers et des dimensions assez considérables.

Nous en disons autant de la seconde cathédrale de Mayence, terminée en 1037 par l'archevêque **Bardon**. Ainsi que les deux précédentes, elle eut deux absides, avec coupoles aux extrémités des transepts et quatre tours. Mais, après l'incendie de 1191, elle a été rebâtie dans le style ogival, notamment le portail et le cloître dus en 1225 aux évêques **Conrad** et **Siegfried**; les chapelles du chœur ont été élevées seulement en 1317 par l'archevêque **Peter de Stein**.

Nous sommes plus heureux avec la cathédrale de Trèves qui n'a guère été modifiée depuis sa fondation. Elle présente un carré à trois nefs dont la principale est terminée à chaque extrémité par une abside. Les murs de la nef jusqu'à ces absides sont, dit-on, ceux de l'ancien palais d'Hélène, mère de Constantin; l'intérieur, du XI[e] siècle, est en style romano-byzantin, seules les deux tours sont du XII[e] siècle; malheureusement les architectes de cet édifice sont inconnus.

En 1081, l'évêque **Piligrim** ou **Pilligrim** termina l'église des Saints-Apôtres commencée à Cologne, nous l'avons dit, par l'évêque Héribert. Cette église était surmontée d'une coupole et de trois tours et fut incendiée en partie en 1199.

L'église d'Halberstadt (voir Burkhard) ayant été détruite par l'incendie qu'alluma Henri le Lion de Brunswick, en 1202, l'évêque architecte **Théodoric** en entreprit la reconstruction qui fut successivement suivie par les évêques Berthold et Conrad. Ce dernier mourut en 1225 et ce fut alors le prieur **Seneca** qui dirigea les travaux. L'église d'Halberstadt est de style ogival primitif avec jubé précédant le chœur.

Un autre évêque, **Albert** donne, en 1122, le plan de la rési-

dence épiscopale à Aschaffenbourg; l'abbé **Günter** et l'abbé **Walter** érigent en 1139 l'église et le couvent de Maulbronn (Wurtemberg), édifice mélangé du style roman et du style ogival, présentant dans le milieu même de la nef une rangée de colonnes. Un autre **Walter**, évêque celui-là, construit l'église Notre-Dame à Breslau en 1148, l'évêque **Vincellinus** construit, de 1140 à 1150, l'église Saint-Jean à Lübeck et **Pierre Wiese** achève, vers 1171, le dôme de Dobberau en Mecklembourg; puis, en 1172, un abbé du monastère de Xanten, dit **Bartel le Scholastique**, élève, à l'exception du dernier étage, les deux tours placées sur la façade occidentale de l'église de Xanten, sur la rive gauche du Rhin. L'architecte **Drachstadt** commence, en 1156, à Hall, sur la rivière de la Saale, l'église de Saint-Maurice, à laquelle un chœur de style ogival fut ajouté en 1383. L'édifice fut enfin complété, en 1443, par la tour qu'on y voit aujourd'hui.

S'il a été élevé, en Angleterre, des édifices religieux pendant la période de siècles qui précéda la conquête de ce pays par les Normands, l'histoire de l'architecture anglaise ne date guère, vraiment, que de cette conquête (1066).

Comme la France, elle peut être divisée en un certain nombre de périodes, dont la première est occupée par cette architecture de style *normand*, suivant l'appellation anglaise, qui correspond à notre période romane et dont la caractéristique est l'emploi d'arcades en plein cintre supportées par des piliers de forme circulaire ou hexagonale le plus souvent, et celui de charpentes apparentes en bois; puis, pendant cette période, l'abside est carrée au lieu d'être arrondie ou limitée par des pans coupés, forme adoptée communément par les architectes français. Mais pour peu qu'on établisse un tableau comparatif, par années, de l'apparition et de la durée des divers styles d'architecture en Angleterre et en France, on ne tarde pas à s'apercevoir qu'il n'y a entre les deux pays, sous ce rapport, aucune correspondance de date; que la première moitié du XIIe siècle, par exemple, époque de transition pour la France, du style roman au style ogival, a été en Angleterre celle de l'épanouissement du style normand, auquel les Anglais ne renoncèrent définitivement que vers 1290, c'est-à-dire à une date où le style ogival régnait en maître, depuis cinquante ans, dans notre pays.

On y verra de plus que l'ogival anglais de la seconde époque, dit à *colonnettes*, par opposition à celui de la première auquel les archéologues anglais ont donné le nom d'ogival à *lancette*, conserve la rigidité des lignes, aussi bien même que celui de la troisième époque.

Du reste, de 1317, l'ogival anglais suit, de loin, l'ogival français jusqu'à la fin du règne de Henri VIII (1547), époque à laquelle cette évolution fait place à une véritable révolution artistique qui donne naissance à une sorte d'architecture nationale, à un style nouveau appelé par les Anglais, nous ne savons pourquoi, le *style Tudor*. Alors les groupements de fenêtres du fond de l'abside font place à d'immenses verrières formées par un treillis de meneaux rigides, ce qui a fait nommer, par quelques-uns, ce style le *style perpendiculaire* : la chapelle Saint-Georges à Windsor en offre un exemple cité bien des fois. Alors, en opposition avec l'exagération de ces verrières, les architectes rapetissent ridiculement les portes d'entrée de leurs édifices religieux ; alors apparaissent les voûtes en parasol, dans lesquelles l'emploi des nervures n'est plus un élément de construction, mais un élément de décoration, ainsi que le pendentif placé, sans raison, sous les triangles formés par cette voûte, lorsqu'il ne devrait être, suivant les principes, qu'un prolongement de la clef de voûte dont nos architectes du XIVe siècle ont tiré de si remarquables effets.

L'archevêque d'York, **Aldrede** ou **Ealrêde**, d'abord moine de Winchester, puis évêque de Worcester, en 1046, fut le premier prélat anglais qui entreprit le voyage de Jérusalem. Il en rapporta certainement les sentiments de foi religieuse qui animèrent les constructeurs d'églises pendant toute la période de l'art ogival, et c'est dans ces conditions qu'il présida à la restauration de l'église Saint-Pierre de Gloucester en 1058, restauration qui dura jusqu'à sa mort arrivée en 1069 (1).

De 1068 à 1092, c'est à un moine de Caen, **Gandulf** ou **Gandulff** appelé en Angleterre par Lanfranc, abbé du Bec, son oncle, devenu primat et archevêque de Cantorbéry, que l'on confie la reconstruction (en style roman) de l'église cathédrale de cette ville. Le travail fut continué après la mort de Gandulf par l'ar-

(1) L'ouvrage anglais *Illustrations of the Cathedral of Worcester*, attribue cet édifice à Robert, évêque d'Heresford.

chevêque **Ernulf**. On doit aussi à cet architecte l'église de Rochester, élevée sur le plan de celle de Cantorbéry, ainsi que la *Tour Blanche* (*White Tower*) et la chapelle à la *Tour de Londres*, œuvre continuée d'ailleurs par un architecte anglais, **Robert de Montgommery**. Ce monument d'un autre âge, qu'on peut encore voir de nos jours, est le plus vaste des bâtiments de la *Tour de Londres*. Il est quadrangulaire, fort massif, a environ 40 mètres de long, 32 mètres de large, sur 30 mètres de haut; il est crénelé, avec une tourelle à chaque angle; l'épaisseur des murs est de 4 mètres et toute la construction forme trois étages élevés sur voûte. Au second on montre la *Chapelle de César*, reste de l'architecture normande. Les sculptures des colonnes qui surmontent les chapiteaux sont très curieuses. Sur la plate-forme se trouve une citerne alimentée par la Tamise.

L'église Saint-Paul de Londres, incendiée en 1083, est relevée par l'évêque **Maurice** ou **Mauritius**, qui travailla sans relâche à son œuvre pendant vingt années, utilisant tous les matériaux provenant de la démolition du château appelée la *Tour Palatine*. et dont la mort seule interrompit les travaux.

L'évêque **Herman** et après lui l'évêque **Osmund** érigèrent, de 1075 à 1092, la seconde cathédrale de Salisbury aujourd'hui détruite; mais on attribue à l'évêque de Winchester, **Walkelyn**, la construction, en 1079, de la partie nord de l'église actuelle. Ce qu'on sait de cet édifice c'est qu'il n'était pas voûté et qu'aux deux extrémités des transepts s'élevaient des tours remplacées ensuite par des chapelles. La façade occidentale et la nef réédifiées sont en style ogival très pur. Quant à la partie orientale, elle a toute l'élégance de l'architecture du XVIe siècle. Au-dessous de l'abside sont des cryptes renfermant des tombeaux.

L'évêque **Wulstan** ou **Wolstan** entreprit en 1084 la reconstruction de la cathédrale de Worcester, bâtie par l'évêque Théodore au IXe siècle et détruite par les Danois en 1041; mais il conserva la crypte de l'église primitive. Le chœur, la chapelle de la Vierge, le transept oriental étaient achevés avant la fin du XIe siècle. La tour élevée à l'intersection de la nef et des transepts s'étant écroulée fut remplacée, en 1374, par celle qu'on voit aujourd'hui et qui a une hauteur de 65 mètres. La cathédrale de Worcester est en forme de croix archiépiscopale et appartient,

sauf les parties que nous venons d'indiquer, au style ogival primitif.

On peut encore mentionner comme étant de la fin du XIe siècle la cathédrale de Lincoln (aujourd'hui détruite), élevée par l'évêque **Remigius** (de Fécamp) en 1088; celle de Hampshire, élevée par l'évêque **Ranulf** (ou Ralph) **Flambart**; celle de Bath, dévastée en 1088 par Robert de Montbray et qui fut réédifiée par l'architecte **Jean de Tours** en 1094 (elle a disparu complètement); enfin, celle de Durham commencée en 1093 par l'évêque **Carilepho** ou **Alahun**, ancien abbé de Saint-Victor, en Normandie, sur des plans rapportés par lui de France. Achevé seulement à la fin du XIIIe siècle, cet édifice est un des plus complets que possède l'Angleterre. Il a la forme d'une croix latine et présente une longueur de 140 mètres sur une largeur de 26 mètres et une hauteur de 23 mètres. Deux tours de 70 mètres d'élévation se voient de chaque côté du portail occidental; le grand portail est précédé d'un porche dit *Porche de Galilée*. Les colonnes qui supportent les arcades de la nef demi-circulaire, dans le style romano-byzantin, sont ornées de losanges et de zigzags. L'abside est terminée par une sorte de second transept auquel on a donné le nom de *Chapelle des neuf Autels*; les arcades en sont à ogives aiguës et supportées par des groupes de colonnettes annelées. La chronique prétend que cette église fut continuée par l'évêque Flambart, dont le nom vient d'être prononcé.

En Espagne, la lutte se continue, pendant le XIe siècle, entre l'architecture arabe et le style roman. L'évêque **Berenger** élève la première église de Tarragone et **Pedro de Dios** ou **Pedro de Deus Tamben** construit en 1060, sur la place où s'élevait à Cordoue l'église Saint-Jean-Baptiste, un temple dédié à saint Isidore. Une inscription placée sur la tombe de cet architecte, dans la nef de l'église, ne laisse aucun doute à ce sujet. C'est au XVIe siècle seulement qu'on y ajouta une chapelle absidale.

D'après C. Bermudez, c'est du règne d'Alphonse VI, mort en 1109, qu'il faut faire dater l'introduction en Espagne du style ogival, ou germanico-gothique, pour employer le langage espagnol, style absolument différent d'ailleurs, nous l'avons dit, de celui qu'avaient introduit les Goths, lors de la conquête par eux de

la Péninsule. Quoi qu'il en soit, le nombre des édifices religieux de style roman ou romano-byzantin élevés en Espagne pendant les XIe et XIIe siècles vient singulièrement modifier cette assertion de l'auteur espagnol.

La première église ogivale est l'église de San Salvador d'Avila, due à un architecte espagnol, **Alvar Garcia**, natif d'Estella (1091).

C'était un édifice à trois nefs solidement construit et précédé de trois portails grossièrement sculptés ; c'est en 1350 seulement qu'on y ajouta une abside. On doit au même architecte, ainsi qu'à **Cassandro Romano** et à **Florinde Pituenga** (ce dernier architecte bourguignon), les fortifications d'Avila, détruites par les Maures. Le pont de Logroño sur l'Èbre et de Najera sur la Najarilla, ainsi que l'église de l'Assomption, datent aussi de cette époque (1109).

Bermudez cite encore comme ayant été bâtis à Avila, dans le même temps, les édifices religieux dont voici l'énumération : San Martin (1173); San Tomé de Caballeros (1136); San Adrian (1156) ; San Cristobal (1150) ; San Tomas Contuariense (1177); San Julian, reconstruit au XVIe siècle, mais qui a conservé son portail ; San Juan de Barbilas ; San Nicolas *extra-muros* (1170); San Marco élevé sous le règne de Ferdinand II et l'église du couvent des bénédictins de Sahagun (1183).

Il faudrait peut-être également attribuer à un maître en *jeometria* de ce temps, nommé **Raymundo**, l'église de Saint-Jean-le-Blanc. Cette église, qui existe encore, présente trois nefs : la voûte de celle du milieu, qui a 109 mètres de longueur et 33 mètres de largeur, est soutenue par des piliers carrés et à la croisée des transepts s'élève une lanterne à deux corps de colonnettes terminée par un clocheton. Il est d'ailleurs avéré que c'est à ce Raymundo, natif de Montforte de Lemor, qu'on doit la construction de la cathédrale de Santa Maria de Lugo, basilique romano-byzantine, aux quatre coins de laquelle s'élève une tour avec tribune sur chacun des bas côtés. Commencé en 1129, l'édifice fut terminé en 1177. C'est peu de temps après que fut posée par le roi Alphonse la première pierre de la cathédrale de Cuença, dont l'architecture est antérieure à celle de la période ogivale, mais le nom de l'architecte est resté inconnu. Bermudez nous apprend seulement qu'un certain **Jameta** construisit, de 1546 à 1550, le portail remarquable qui communique avec le



W. WICKEHAM

cloître. La façade principale actuelle, qui est d'un mauvais goût déplorable, date seulement du XVIIe siècle.

En 1080, le religieux **Juan de Ortega**, né près de Bruges en 1080, construit « de ses mains » l'église qui porte son nom, le grand pont de Logroño, celui de Najera, des chaussées, etc., et meurt le 2 juin 1163. La cathédrale d'Oviedo s'élève au XIIe siècle sur l'emplacement de la modeste chapelle où reposaient les restes de saint Jacques et l'architecte **Mateo** la complète par un portail en 1188. En 1190 c'est le cloître, ainsi que l'église de Ciudad Rodrigo, qu'élève **Benito Sanchez**.

En 1132, **Pedro Cristobal** reconstruisit l'église du couvent des Prémontrés de San Cristobal de Héas, près de Cardeña, et, en 1133, **Froilaco**, fils de Froila ou Fruela, fut l'architecte de l'église du couvent de San Juan, près Lamego, dont le portail existait encore du temps de Bermudez. En 1138, sous les ordres de Ramirès dit le *Moine*, **Jordan** est l'architecte de la forteresse de Feliciana en Aragon.

C'étaient des édifices solidement construits, mais sans caractère et ce fut seulement en 1769 que l'architecte Juan de Sagarvinaga orna de sculptures une des portes de la cathédrale, pendant qu'il bâtissait le séminaire d'Oviedo.

Est-ce **frère Bernard**, mort en 1256, qui fut l'architecte de la cathédrale de Tarragone? Toujours est-il qu'il est désigné, au nécrologe de cette église avec la mention de *magister operum hujus ecclesiae*. On connaît du moins le nom des artistes qui en décorèrent les chapelles : Antonio Augustin et Juan de Torres, mais ce qui est à peu près certain c'est que l'architecte était Français et fut l'un des premiers introducteurs en Espagne du style ogival (1). L'église primitive a subi depuis des transformations nombreuses : la façade a été élevée vers le milieu du XVIIIe siècle sur les plans de l'architecte **Julien Bort**, la « capilla mayor », en 1764, sur les plans de **Charles Lemaur** et la chapelle de Sainte-Thècle est due à la collaboration des architectes **Carlos Salos** et **José Prat** en 1788. Nous reviendrons en temps et lieu sur l'œuvre de ces artistes.

(1) Dussieux (*Artistes français à l'étranger*) l'attribue à un prélat normand du nom d'**Oldegan**.

CHAPITRE XI

La transition du style roman au style ogival est achevée. — Les monuments de l'architecture ogivale, en France, de l'an 1100 à l'an 1200. — Les halles et bourses de commerce, les châteaux et les forteresses commencent à s'élever à côté des abbayes, des églises, des baptistères et des palais épiscopaux. — Les architectes des XIIe, XIIIe et XIVe siècles en Allemagne, en Suisse et dans les Pays-Bas. — Introduction en Suède et en Danemark du christianisme. — Les premières églises de ces pays.

Pendant les XIIe et XIIIe siècles, le style ogival est celui de presque tous les monuments de l'Europe, sauf ce que nous avons dit de l'Italie dont les artistes n'eurent jamais l'intelligence ni le sentiment de cette architecture.

Ce prodigieux élancement de colonnes, cette élévation vertigineuse des voûtes, cette immensité et cette obscurité des sanctuaires, ces forêts de clochetons, ces tours colossales et ces flèches aériennes ne disaient probablement rien à leur âme, puisqu'ils allèrent jusqu'à considérer le merveilleux ensemble que présentent certaines de nos cathédrales gothiques comme le produit de la barbarie dans les arts. Nous devons avouer d'ailleurs (et ce n'est pas sans tristesse) que beaucoup de nos plus grands artistes ont partagé le sentiment de Palladio sur l'architecture *gothique* ou *tudesque*, comme il l'appelait, et qu'il n'a pas fallu moins de cinquante ans de luttes pour la tirer du mépris dans lequel on l'avait tenue pendant trois siècles.

On appela d'abord du nom latin d'*ogiva* les nervures saillantes qui, allant d'un angle de travée à l'autre, se croisent diagonalement sur les voûtes pour y former des compartiments angulaires et à la rencontre de ces nervures de celui de *croisées d'ogives*. Ce n'est que postérieurement qu'on a appliqué cette expression d'ogive comme déterminatif et qu'on a dit *une fenêtre, une porte en*

ogive. Nos lecteurs connaissent tous la division du style ogival en : *style primitif* ou *à lancette*, qui est celui de la première période embrassant le XIIe et le XIIIe siècles; en style ogival *secondaire* ou *rayonnant* qui comprend le XIVe siècle et en style *tertiaire* ou *flamboyant* qui règne pendant le XVe siècle et la moitié du XVIe. Dans les constructions de la première période, pendant laquelle on a conservé le plan général et même l'ornementation des édifices de style romano-byzantin (par exemple : les entablements soulignés par des dents de scie), le petit appareil fait déjà place à l'emploi de la pierre de taille placée par couche sur du mortier. L'ogive règne à peu près exclusivement dans les arcades, d'abord en France, puis en Angleterre, tandis qu'en Allemagne on ne la trouve qu'au milieu du XIIe siècle ; les Italiens, par lesquels le style ogival fut toujours traité de barbare, ne l'ont que rarement employé; nous le répétons.

Les fenêtres des édifices de cette période sont d'abord assez étroites, allongées, et se terminent en fer de lance, d'où l'expression *ogive à lancette* ; elles sont souvent géminées et reliées ensemble par une rose qui les surmonte. Vers le milieu du XIIIe siècle, les fenêtres s'élargissent, leurs meneaux sont alors doubles et même quelquefois triples. La façade principale de l'église est généralement percée d'une vaste porte partagée, à partir du XIIIe siècle, par un pilier, et au-dessus de cette porte l'architecte ménage trois ouvertures (auquel on donna le nom de *triplet*). Quelques portails sont précédés d'un porche et sont presque tous flanqués, de chaque côté, d'une tour élevée destinée à recevoir les cloches; enfin, on ne se contente pas toujours des deux tours établies sur les flancs du portail principal, on en voit s'élever à chaque extrémité des transepts ou à leur entre-croisement.

Les murs massifs qui supportent les voûtes sont renforcés au dehors par des arcs-boutants, divisés en étages par des corniches et diminuant progressivement de la base au sommet. Quant à l'ornementation des édifices religieux de l'époque, elle consiste surtout en sculptures de feuillages, en statues moins raides et mieux drapées que dans le style romano-byzantin et en peintures à fresque dont on retrouve chaque jour des traces sous le badigeon.

Le caractère principal du style *rayonnant* est l'addition de cha-

pelles le long des collatéraux à partir des transepts et une certaine exagération dans la largeur des fenêtres et le nombre des meneaux transformés en figures rayonnantes : quatrefeuilles, quintefeuilles et rosaces. De plus, à l'extérieur, portes et fenêtres sont surmontées de frontons aigus. Les contreforts se chargent de clochetons et d'aiguilles; la statuaire présente plus de fini et l'imagination des artistes commence à enfanter ces figures bizarres qui ornent les encorbellements.

Le style *fleuri* ou *flamboyant* est ainsi appelé parce que les meneaux des fenêtres, dont les dimensions se sont encore accrues, se contournent en sens divers, de façon à former des espèces de flammes. Une autre modification qui lui appartient est la transformation des colonnes qui passent à l'état de colonnettes, de tores et même de simples nervures prismatiques s'élançant jusqu'aux voûtes qu'elles traversent pour se réunir à la clef; de cette façon les chapiteaux ont disparu. On commence à surbaisser l'ogive et au XVI[e] siècle l'arcade en accolade apparaît aux fenêtres, aux portes, aux baies des clochers; partout, les sommets des ogives et des pignons sont couronnés de bouquets épanouis, pendant que la clef des voûtes s'allonge en pendentifs parfois volumineux. L'ornementation à outrance de toutes les parties de l'édifice devient la règle, les procédés de l'exécution matérielle ont beaucoup gagné, mais l'afféterie et l'exubérance que nous venons de signaler indiquent d'une façon certaine, d'après l'opinion du plus grand nombre, la décadence du style ogival.

Après cette digression qui nous sera pardonnée par ceux de nos lecteurs que leurs études n'ont point préparés à l'intelligence de ces transformations de l'architecture du moyen âge, nous reprenons la suite de nos récits biographiques.

C'est l'évêque **Gérard** qui construisit l'abbaye de la Sausse, dont on trouve encore des restes dans les environs de Créon, et jeta les fondements de l'église de Toul, continuée en 1070 par l'évêque **Libon**, lequel érigea les deux campanilles, hauts de 72 mètres, qui depuis ont été transformés en dômes. Quant au portail de l'édifice, il fut construit beaucoup plus tard, ainsi que nous le verrons. L'intérieur de l'église de Toul est d'une excellente architecture; toutes les ouvertures sont en ogives à divisions paires surmontées de rosaces. L'édifice présente une nef à deux collatéraux; toute la voûte est soutenue de chaque côté par

neuf colonnes accompagnées chacunes de quatre colonnettes.

De cette même époque date aussi un édifice qui présente, quoique venant à un rang secondaire parmi les églises de France, un mélange original du style byzantin et du style ogival primitif. C'est la cathédrale de Sens, dont l'évêque **Saluzar** ordonna et dirigea, suivant les chroniques, la construction de 1143 à 1168.

Le vaisseau est très vaste, puisqu'il a 117m,35 de longueur sur 38 mètres de largeur et 30 mètres de hauteur. Son portail occidental présente trois ouvertures surmontées d'une fenêtre rayonnante et est flanqué de deux tours carrées qu'on appelait la *Tour de Pierre* et la *Tour de Plomb*; le chœur et les chapelles absidales sont de style ogival primitif, le transept et les piliers de la nef de style secondaire, le portail seul est de la troisième époque. Le portail divisé en trois parties séparées par de solides contreforts a toute l'exagération de l'ornementation Renaissance, mais la rose qui le surmonte est un des beaux spécimens de l'ogival flamboyant. L'intérieur est à cinq nefs, d'une longueur totale de 120 mètres, d'une largeur de 48 mètres et d'une hauteur sous voûte de 30 mètres, les piliers sont flanqués de colonnettes légères qui supportent les retombées des voûtes. Les colonnes du tour du chœur sont rondes, mais accompagnées de deux colonnes qui ne leur sont réunies que par la base et le chapiteau. Les fenêtres, divisées en quatre compartiments par des meneaux surmontés de roses, sont garnies de verrières d'époques différentes.

Nous mentionnerons les divers architectes qui se sont succédé dans la construction de la cathédrale de Sens, au fur et à mesure de l'exécution des travaux.

En 1130, sur un rocher au milieu de la mer, l'abbé **Roger** n'hésita pas à jeter les fondements d'un monastère, l'abbaye du Mont-Saint-Michel. La *Salle des Chevaliers* est un admirable spécimen de l'architecture à voûtes surbaissées, et le réfectoire, ainsi que le cloître avec ses galeries soutenues par deux rangs de colonnes disposées en herses, sont des morceaux également remarquables. L'église, de style roman, moins l'abside qui est du xve siècle, n'offre rien de particulier.

C'est de 1150 à 1183 que fut élevée l'église de Saint-Throphime, d'Arles, attribuée au chanoine **Ponce Rebal**, mort en

1183, qui aurait construit cette église sur l'emplacement d'une chapelle dédiée à saint Étienne. Il faut mentionner le portail, sur le tympan duquel est représenté le Jugement dernier et le cloître à la suite de l'église, qui est du style byzantin le plus pur. Quant au chœur, de style ogival, on l'attribue à l'évêque **Louis Allemand**, avec la date de 1450.

En 1152, **Guillaume Martin** construit celle de Saint-André-le-Bas à Vienne (Dauphiné), ainsi qu'il résulte d'une inscription découverte sur le soubassement d'une colonne de cette église.

L'église Saint-Père ou Saint-Pierre à Chartres, qui faisait partie de l'abbaye de ce nom, construite sur les dessins du bénédictin **Hilduard**, en 1170, présente une régularité de plans et une harmonie de détails qui suffiraient à venger le style ogival de l'injuste oubli auquel il fut longtemps condamné.

L'église Saint-Gatien, à Tours, fut aussi commencée en 1170, sur les ruines de deux autres églises fondées, l'une au temps de l'empereur Constantin, l'autre au VIe siècle. Poussés d'abord avec vigueur sous la direction probable d'**Étienne de Mortagne**, les travaux marchèrent ensuite avec une telle lenteur qu'ils duraient encore en 1547. Quatre noms d'architectes seulement sont cités parmi tous ceux qui, pendant cette longue série d'années, durent diriger l'érection de l'édifice : **André Frèredoux** à la date de 1385, **Jean de Dampmartin** en 1453 et **Jean Papin** qui vivait en 1478, auxquels on attribue la construction des dernières travées de la nef; enfin **François Martin** auquel on attribue le couronnement des tours en 1507. Ajoutons à ces noms, pour ne plus revenir sur cet édifice, celui de **Guillaume le Roux** ou **Ruffus** qui refit les charpentes des combles après l'incendie de 1425. Saint-Gatien a eu toutefois cette chance, comme la cathédrale de Rouen, que le plan primitif de sa construction a été toujours observé. Aussi, l'ensemble du monument est-il resté harmonieux, malgré l'absence du clocher élevé à la croisée des transepts et détruit par l'incendie dont il vient d'être question.

La cathédrale de Tours est en forme de croix latine ; elle a une longueur de 100 mètres, 30 mètres de largeur et 28 mètres de hauteur sous voûte. La grande nef semble un peu étroite par rapport au corps général de l'édifice, mais les chapiteaux de feuillages, les clefs de voûtes ornées d'armoiries et reliées l'une à l'autre par des guirlandes, les galeries et les fenêtres ornées

avec la profusion du style flamboyant procurent à l'esprit du visiteur une satisfaction bien justifiée.

Deux noms d'architectes, constructeurs de ponts, interrompent seuls la longue série des bâtisseurs d'églises du XIIe siècle : d'abord celui de **Benezet**, canonisé depuis, probablement en récompense de la fondation qu'il fit de l'hôpital du Pont, à Avignon, dont il mourut prieur en 1195. On doit à Benezet le pont jeté sur le Rhône à Avignon ; cette œuvre difficile, vu la rapidité des eaux du fleuve, lui avait été inspirée, quoiqu'il ne fût alors que simple berger, par les accidents multipliés qu'occasionnait le passage en barque du Rhône; commencée en 1177, elle fut terminée en 1188. L'autre nom est celui de **Isembert**, de Saintes, auquel on doit les ponts de Saintes et de la Rochelle, construits vers 1175. La réputation d'Isembert avait franchi le détroit et ce fut la jalousie seule des Anglais qui ne permit pas à un Français d'achever le pont de Londres, commencé par **Pierre de Colechurch** en 1176.

Nous arrivons enfin aux monuments dont la construction date du XIIIe siècle et c'est désormais d'après des documents sérieux que nous pourrons donner connaissance des époques de construction et des noms des architectes qui ont dirigé les travaux. Les chroniqueurs commencent aussi à fournir des détails intéressants sur la vie des artistes du temps.

Nous ne citerons pas comme un des beaux spécimens de l'époque Sainte-Croix d'Orléans, qui reconstruite une première fois, en l'an 1000, par l'évêque **Arnould** et une seconde fois, en 1278, par **Robert de Courtenay** fut presque entièrement détruite en 1568 par les protestants, sous la conduite de Théodore de Bèze. Il n'en restait presque rien, et l'œuvre commencée en 1601 n'est qu'un pastiche, heureux d'ailleurs, de l'architecture ogivale des XIIIe et XIVe siècles.

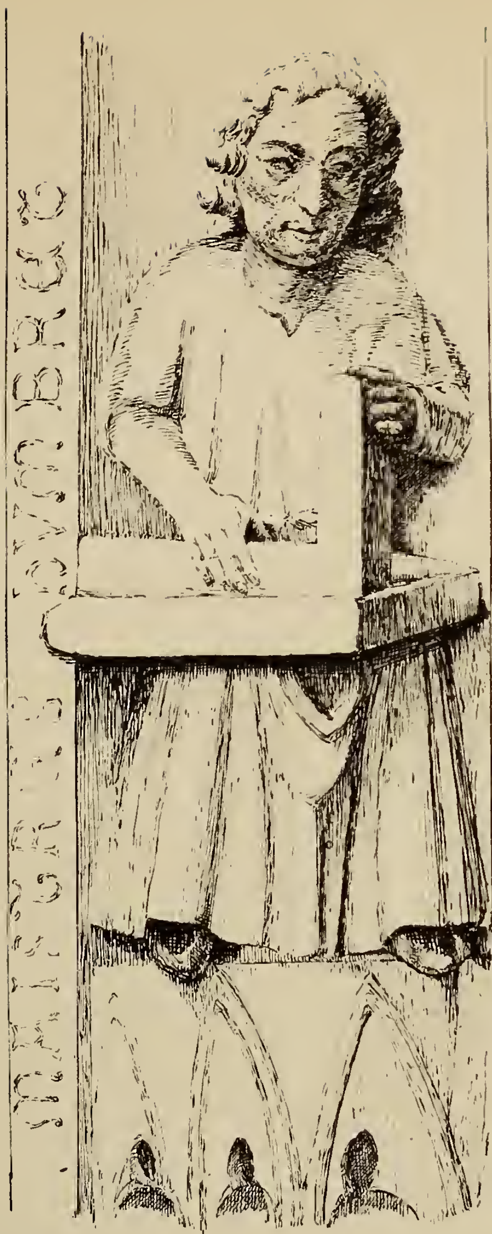
Commençons par la cathédrale de Reims. C'est sur les plans de **Yves Libergiers** dont nous retrouverons le nom associé à celui de **Robert de Coucy** fils, architecte de Saint-Nicaise de Reims et sur la place où Runald ou Romuald avait édifié celle de 820 que fut commencée, en 1212, l'église actuelle. Quatre architectes y travaillèrent successivement jusqu'à sa consécration qui eut lieu en 1241 : **Robert de Coucy** père, **Gauther** ou **Gauthier de Reims**, **Bernard de Soissons** et **Jean**

d'Orléans ou **Jean Loup**, sous la direction de l'archevêque Albéric Humbert, ainsi que cela résulte d'une inscription tracée sur un labyrinthe de pierre bleuâtre que l'on voyait encore en 1779. Le chœur fut terminé en 1241, mais Libergiers mourut en 1263 et les tours de la façade ne s'élevèrent qu'en 1430. Cinq clochers surmontaient la croisée des transepts; détruits par un incendie en 1481, ils n'ont jamais été rétablis.

Ajoutons que Robert de Coucy, premier du nom, succéda vraisemblablement à Yves Libergiers et éleva la cathédrale de Reims jusqu'à la hauteur des corniches pour les chapelles, le chœur et les bas côtés; les premières travées de la grande nef sont d'une date postérieure. Au nombre des statues d'*oupvriers* (artistes) qui concoururent à l'érection de la cathédrale se trouve celle de **Jean d'Orbois**, qu'il y a aussi lieu de donner comme collaborateur aux architectes cités plus haut, (à moins qu'il ne s'agisse de Jean d'Orléans, les dernières syllabes de ce nom étant complètement effacées). Ce Jean d'Orbois fut d'ailleurs l'architecte de la petite église de ce village, son lieu de naissance, qui est la reproduction, en petit, du chœur et de la nef de Saint-Remy de Reims.

La cathédrale de Reims est en forme de croix latine; elle a 138 mètres de longueur et 31 mètres de largeur. Le portail occidental, dont la réputation de perfection est universelle, présente trois arcades en ogives : celle du milieu, plus élevée que les deux autres, a 11^{m},66 d'ouverture partagée en deux par un pilier auquel est adossé une statue de la Sainte Vierge; les deux autres ont 7 mètres seulement. Les parois latérales de ces arcades sont décorées de statues colossales de saints, de vierges, de martyrs et les voussures sont également chargées sur cinq rangs de petites statuettes et de bas-reliefs; les tympans sont à jour et vitrés.

L'étage supérieur, partagé par quatre contreforts, est percé d'une rose magnifique surmonté d'un arc ogival: enfin le sommet de la façade est couronné d'une galerie où quarante-deux statues de rois de France, depuis Clovis jnsqu'à Charles VI, remplissent autant d'arcades découpées à jour. Deux tours, flanquées à leurs angles de tourelles élégantes et décorées de statues, complètent cet admirable ensemble. A l'extrémité de l'abside s'élève, à 18 mètres au-dessus du toit, la *Flèche de l'Ange*, ainsi appelée de l'ange qu'elle porte sur sa pointe.



HUMBERT OU HUMBRET

Cathédrale de Colmar (Portail latéral St-Nicolas)

L'intérieur de la cathédrale de Reims répond à l'extérieur. La voûte qui a une hauteur de 37m,60 repose sur des piliers ronds cantonnés de quatre colonnes rondes également, terminées par des chapiteaux à feuillages d'où s'élancent des colonnettes qui vont soutenir les nervures de la voûte. Les bas côtés sont dépourvus de chapelles, mais il en rayonne sept autour du chevet.

En résumé, le seul reproche qu'on puisse adresser à ce spécimen magnifique de notre architecture religieuse au moyen âge, c'est que le transept est trop rapproché du chevet, ce qui a écourté le chœur reporté depuis en avant avec empiétement de trois travées sur la grande nef; mais si nous ne devons pas revoir de sitôt les cérémonies du sacre des rois, la Commission des monuments historiques rétablira, sans doute, l'œuvre de Libergiers dans son état primitif. Malheureusement elle ne pourra pas relever aussi le jubé de **Colard de Givry**, terminé en 1420, et la clôture en pierre du chœur dont il n'existe plus de traces.

On attribue encore à Robert de Coucy le chœur et les chapelles latérales de l'église Saint-Nicaise, également à Reims. Le tombeau de l'artiste, placé dans le cloître de Saint-Denis, portait cette épitaphe : Ci-gist Robert de Coucy, maitre de Notre-Dame et de Saint-Nicaise, qui trépassa l'an MCCCXI.

Quelques archéologues ont cru voir dans les arcs en plein cintre et les chapiteaux des colonnes de la partie centrale de la crypte de l'église de Saint-Denis et dans quelques colonnes placées le long de ses murs la trace d'une construction du xie siècle. Il est du moins certain qu'en 1137 l'abbé **Suger**, principal ministre de Louis le Jeune, donna lui-même les plans d'un nouvel édifice, d'un caractère un peu militaire avec tours et créneaux (celui qui existe maintenant, sauf ce qui sera dit tout à l'heure). La dédicace en fut faite en 1144, mais la foudre ayant démoli, en 1219, une partie de la tour septentrionale du portail et ébranlé la plus grande partie de l'édifice, l'abbé **Eude Clément**, aidé des libéralités de Blanche de Castille, restaura la façade de l'abside. Il eut pour collaborateur l'abbé de Saint-Denis **Odon de Deuil** (en latin *Dugilo*), ancien secrétaire des commandements de ce souverain; puis, en 1231, l'abbé **Mathieu** de **Vendôme** rebâtit la nef et le transept, mais d'après le plan

primitif. Les chapelles de la nef ne datent que du XIVe siècle.

Le plan de l'édifice est une croix latine et son intérieur a toute la richesse et toute la légèreté du style ogival dans sa première période. Les deux premières travées et la suite du vestibule sont seules du XIIe siècle. Trois grandes baies s'ouvrent dans le portail, et deux tours au nord et au sud de l'édifice sont surmontées de flèches.

Nous nous étendrons plus longuement dans un des chapitres suivants sur la cathédrale de Rouen, dont on considère (à tort suivant nous) Jean de Bayeux comme le premier architecte. Ce que nous dirons ici, c'est que **Gautier de Saint-Hilaire** est mentionné comme étant en possession, au mois d'août 1251, du titre et des fonctions d'architecte de la cathédrale de Rouen et qu'il habitait sur la paroisse Saint-Michel de cette ville, où il avait pris à fief, du chapitre de la cathédrale, une maison, moyennant une rente annuelle de huit livres tournois.

A **Robert**, dit **Robert de Luzarches**, du lieu de sa naissance, revient l'honneur d'avoir donné le plan de la cathédrale d'Amiens, commencée en 1220 sous la direction de l'évêque Évrard de Fouilloy. Malheureusement les fondations étaient à peine hors de terre que l'évêque mourut et, probablement aussi, l'architecte, puisque nous voyons, trois ans après, sous l'épiscopat de Godefroy d'Eu, **Thomas de Cormont** ou **Tourmont**, reprendre les travaux et les conduire jusqu'aux voûtes. Mais Thomas de Cormont vint lui-même à mourir, laissant pour continuateur de son œuvre **Regnault de Cormont**, son fils, qui eut le bonheur d'achever, en 1288, à l'exception pourtant des deux tours, la cathédrale d'Amiens à laquelle on travaillait depuis soixante-huit ans. Chacun a entendu vanter ce magnifique édifice dont la nef, dans le langage populaire, formerait, réunie au portail de Reims, au chœur de Beauvais et aux clochers de Chartres, une cathédrale parfaite; aussi en disons-nous seulement un mot qui fixera les souvenirs de ceux qui l'ont vue.

Précédée de trois vastes porches disposés en avant-corps et surmontés de frontons aigus la nef se termine en croix latine et l'édifice entier présente un développement de 8000 mètres. La largeur du porche à l'abside est de 138^m,35 et la hauteur des voûtes de 44 mètres. Les colonnes, du travail le plus pur et le plus délicat, se relient avec les nervures des voûtes de l'édifice. L'ex-

térieur aurait, sans aucun doute, mérité le même éloge que l'intérieur; mais il y manquait les deux tours qui ne furent élevées qu'en 1370 par **Pierre Largent**, également architecte des chapelles du collatéral nord. Ces deux tours sont maigres et inégales. Pierre Largent construisit, dit-on, après la consécration définitive, à la croisée des transepts, une flèche de charpente revêtue de plomb marquant le centre de l'édifice. Incendiée en 1527, elle fut rétablie par des charpentiers nommés Louis Cordon et Simon Rancou. Des colonnes légères, rattachées aux clochers par des arcs-boutants, portent les statues colossales de Jésus-Christ, de la Vierge, de saint Pierre, etc.

Vers l'époque de la construction de Notre-Dame d'Amiens, Philippe-Auguste, voulant consacrer le souvenir de la bataille de Bouvines (1214), ordonnait à l'architecte religieux **Menend** de commencer l'abbaye de la Victoire, près de Senlis, dont les restes sont encore aujourd'hui l'objet de l'admiration des visiteurs.

La première église deBeauvais, incendiée deux fois, en 1188 et 1225, fut enfin réédifiée par **Miles de Nanteuil**, assisté de l'évêque Roger, en 1225; mais il n'est plus fait mention des travaux de sa construction sans doute interrompus jusqu'à l'année 1506, où Martin Chambiges les reprend. Nous aurons donc à continuer l'histoire de cet édifice en faisant celle de l'architecture au xvi[e] siècle. L'église de Saint-Saturnin à Toulouse, élevée par les chanoines **Arnaud** et **Bernard**, date de la même époque et celle de Saint-Étienne eut, cinquante ans plus tard, pour architecte **Bertrand de l'Isle. Pierre Dumoulin** en cintra le portail vers 1531 et éleva la tour qui la surmonte.

Des premières années du xiii[e] siècle sont également l'église « des Dames » à Rouen et la célèbre abbaye du Bec, commencée vers 1212 par l'architecte **Ingelrame**, qui eut pour successeur **Gautier** ou **Waultier de Meulan**; la nef et la façade occidentale de l'église de Guîtres, dues à l'architecte **Arnaldus** ou **Arnauld**; l'église des Dominicains de Morlaix bâtie par **Kuctehou** en 1237, et enfin la seconde abbaye de Marmoutiers, près de Tours, commencée par l'architecte **Estienne** en 1211 et finie sous Eudes II dit de Bracolis en 1310, (il n'en reste rien aujourd'hui que le portail); enfin l'église Saint-Nicaise de Reims, construite sur les plans de l'architecte de Reims Yves Libergiers par **Robert**

de **Coucy** fils, qui la termina en 1297 et mourut en 1311 (1).

En 1248, la capitale de l'Auvergne qui, d'ailleurs, avait déjà possédé une église construite par **Namace**, évêque d'Auvergne en 440 et réédifiée sous le règne de Charlemagne en style romano-byzantin, demanda à **Johannes à Campis** ou **Jean Deschamps** le plan d'un édifice grandiose qui pût lutter avec tous les temples que la foi chrétienne élevait alors sur le sol de la France. Cependant on voit encore sur l'un de ses côtés les restes de l'église où Urbain II prêcha la première croisade, et sa construction interrompue à diverses reprises est restée inachevée ; ajoutons qu'on travaille en ce moment même activement à son achèvement. Aussi ne doit-on pas chercher dans cet édifice l'unité du style. L'abside et le chœur appartiennent seuls au style ogival primitif, le surplus du vaisseau est construit en ogival secondaire et les portails et les tours sont du xve siècle. La lave de Volvic, avec laquelle l'église de Clermont-Ferrand est bâtie, lui donne un caractère de sévérité à laquelle la pauvreté de l'ornementation vient encore ajouter.

On n'en saurait dire autant de l'ancienne collégiale de Saint-Urbain à Troyes qui rappelle par sa légèreté, la pureté et l'élégance de son style, la Sainte-Chapelle (à Paris).

En 1263, le pape Urbain II, voulant perpétuer le souvenir de son humble origine, chargea un bourgeois de la ville de Troyes du nom de **Jean Langlois** d'être, comme *maître de l'œuvre*, le dispensateur des fonds qu'il avait destinés à la construction de l'église dont nous parlons. Ainsi que tant d'autres, elle est restée inachevée, mais telle qu'elle est, avec quatre travées seulement dans la nef, elle présente un remarquable souvenir de l'architecture ogivale primitive.

En descendant vers le sud de la France, nous rencontrons les églises Notre-Dame de Rodez et Sainte-Cécile d'Albi. La première, destinée à remplacer l'édifice construit par les ordres de l'évêque Raymond de Calmon et écroulée en 1275 est attribuée à un architecte nommé **Étienne** qui l'aurait reconstruite de 1289 à 1294. Mais comme les travaux s'exécutèrent fort lentement, les

(1) De ce monument on a seulement sauvé la pierre tumulaire qui recouvrait les restes de l'architecte. Elle dit : CI-GIT YVES LIBERGIERS QUI COMMENÇA CETTE ÉGLISE L'AN DE L'INCARNATION MCCXXIX, LE MARDI DE PAQUES, ET TRÉPASSA L'AN MCCLXIII, LE SAMEDI APRÈS PAQUES. — PRIEZ DIEU POUR LUI.

chapelles absidales et les premières travées du chœur sont du XIVe siècle, et les tours ainsi que la galerie du XVe siècle.

L'église Sainte-Cécile d'Albi diffère, comme style, de tous les édifices religieux de ce temps. Fondée en 1282, par l'évêque Bernard de Castanet, consacrée en 1400 par l'évêque Dominique de Florence, qui ordonna la construction du porche, elle ne fut achevée qu'en 1522. C'est un spécimen de ces églises romanes qui pouvaient au besoin servir de forteresses. Ses hautes murailles en briques lisses, son énorme tour, également en briques, de 94 mètres de hauteur, terminée par une plate-forme octogone; ses longues et étroites fenêtres percées entre les contreforts lui donnent plutôt l'aspect d'une construction militaire que d'un édifice religieux. Une nef unique autour de laquelle règnent vingt-huit chapelles avec un chœur à chacune de ses extrémités, tel est le plan intérieur; mais le jubé, une œuvre architecturale d'un fini et d'une richesse inouïs, ainsi que les fresques des murailles et de la voûte, restent dans le souvenir de tous ceux qui visitent cet édifice étrange.

Dans le sud de la France, citons encore l'architecte provençal **Boüliviis** qui achève, en 1178, l'église de Maguelonne de Marseille, l'architecte de l'église paroissiale de Najac, près de Cahors, **Béranger Cornet**, qui la commença en 1258, un architecte parisien **Pierre Dantena** qui construit l'église de Saint-Augustin-lez-Limoges, devenue la maison centrale du département de la Haute-Vienne. A Saintes, l'église de Saint-Pierre, incendiée en 977, est réparée par l'évêque **Pierre de Conflans** auquel on devrait certaines parties du chœur et le bras méridional du transept, pendant que dans la même région s'élève l'église Saint-Barthélemy de la Rochelle, sous la direction d'un religieux de Cluny **Pierre de Mognon**. La construction de l'église Saint-Michel de Bordeaux, fondée en 1160, se continue pendant plusieurs siècles, puisque, vers le milieu du XVe, elle a pour architecte **Jean Botarel**, qui en dirige (suivant un capitulaire de Bordeaux du 13 mai 1448) les travaux, vingt ans avant l'édification du clocher; mais nous n'avons trouvé aucun document relatant le nom des prédécesseurs de Botarel.

Au Nord, nous mentionnerons, comme édifice nouveau du commencement du XIIe siècle, la cathédrale de Cambrai, architecte **Vilart** ou **Villart de Honnecourt** ou de Hennecourt, construite

sur l'emplacement d'une église élevée par saint Waast ; cette cathédrale fut consacrée en 1182 mais ne fut terminée réellement qu'en 1472. Entourée de vingt et une chapelles et possédant trois nefs soutenues par soixante-huit piliers, surmontée d'un magnifique clocher qui contenait une sonnerie de trente-neuf cloches, la cathédrale de Cambrai fut pourtant vendue comme domaine national, en 1796, et démolie bientôt après, à l'exception du clocher qui s'écroula en 1809. Villart, dont l'œuvre méritait un meilleur sort, était né à Honnecourt, dans le Vermandois, et la commença à son retour de Hongrie en 1247 (1). Il eut d'ailleurs pour collaborateur **Pierre de Corbie** qui érigea plusieurs églises en Picardie et auquel on attribue la construction des chapelles absidales de la cathédrale de Reims. Villart dirigea également les travaux de la collégiale de Saint-Quentin, sans qu'on puisse dire en quoi consistaient ces travaux. Un siècle et demi plus tard, nous trouvons **Jean Douterrains** ou d'Outre-Rhin (1411 à 1429) élevant les murs et les piliers de la nef de cette église ; puis en 1460, **Jean d'Ervillers** ou d'Ervilliers construisant le bras méridional du transept ; mais l'œuvre de cet architecte n'eut qu'une existence fort courte, puisque **Sébastien Trestant**, maître maçon de l'église de Laon était appelé à Saint-Quentin pour diriger les travaux de consolidation du transept et qu'en 1477 **Colard Noël** de Valenciennes en recommençait la construction. Le travail était d'ailleurs terminé en 1487. C'est à ce Colard Noël que Lance attribue l'hôtel de ville de Saint-Quentin.

C'est aussi à cette date que se place la construction de la célèbre abbaye de Saint-Wandrille près Caudebec, dont nous connaissons au moins quatre architectes : **Pierre Mauriel**, qui semble en avoir donné le plan, **Godefroy**, religieux de l'abbaye, natif de Nointot (Seine-Inférieure) qui succéda à Pierre Mauriel en 1255 et fit probablement le chœur de l'église, **Guillaume de Nor-**

(1) Malgré l'opinion contraire, nous avons, comme on voit, attribué à Villart, le plan de la cathédrale de Cambrai. Il résulte des laborieuses recherches de Lassus, que cet édifice, ainsi d'ailleurs que les églises de Lausanne, de Trèves et même de Kassowic, en Hongrie, eut pour architecte Villart. Toujours est-il qu'un manuscrit, contenant des notes et des croquis, publié par Willemin et Pottier, dans un ouvrage ayant pour titre *Des monuments français*, a fait l'objet d'une publication spéciale de Lassus sous ce titre : *le Manuscrit de Vilard de Hennecourt, architecte du* XIIIe *siècle, annoté et accompagné d'un Glossaire* (1 vol. in-8° avec 72 planches).

ville, également religieux de l'abbaye, qui travailla, de 1288 à 1304, à la construction du clocher ; enfin **Guillaume La Doullie** ou **La Doublie**, abbé de Saint-Wandrille, qui l'acheva de 1304 à 1342.

A la même époque, dans l'Est, s'élevait sur un plan romano-byzantin donné peut-être par **Uhrich Engelbrecht**, la cathédrale de Strasbourg terminée avec tous les caractères du style ogival. C'est en 1277 que l'évêque Conrad de Lichtenberg en posa la première pierre ; **Erwin de Steinbach** donna les plans des deux tours (dont une seule a été terminée) avec le concours de **Heckler** et de **Joseph Lautenschlayer** ou **Lautenschlorger**. **Jean de Steinbach** succéda à son père en 1310 et continua le portail occidental qui fut encore élevé d'un étage après sa mort, arrivée en 1339. La chronique prétend qu'il fut aidé dans le travail de la fondation des tours et dans l'ornementation extérieure de la cathédrale par Sabine, sa sœur ; il est certain d'ailleurs que Sabine fut aussi une vaillante artiste et un digne collaborateur de son père et de son frère. Après eux, **Ulric Heintz**, dit *d'Ensinger*, ou, suivant certains auteurs, un architecte portant le nom, alors fort répandu, en Alsace, de **Gerhard**, travailla pendant vingt années à la cathédrale de Strasbourg. Il éleva la partie supérieure de la tour méridionale et eut pour successeurs **Jean Hultz** de Cologne, de 1365 à 1391, **Bischof d'Algesheim**, les frères **Junkher** (de Prague) qui dressent la tour octogone avec son escalier en colimaçon de 1404 à 1416 (1) et **Jodocus Dotzinger** (de 1450 à 1472) auquel on doit le baptistère et la réfection des voûtes, des nefs, du chœur et la grande baie du transept septentrional. Il ne faut pas confondre Dotzinger avec Jost Worn, sculpteur dont le nom est inscrit sur les fonts baptismaux, quoique ce soit ce dernier qui réunit les maçons de la cathédrale en une corporation puissante ; il exerçait la profession de sculpteur et non celle d'architecte (2). Les registres de la fabrique mentionnent aussi comme architectes de la ville de Strasbourg : 1° de 1415 à 1429, **Jean Ameister de Berkeim**,

(1) Nous n'ignorons pas que la réunion à la France de Strasbourg (redevenue, hélas ! allemande) ne date que de 1681 ; mais l'Alsace-Lorraine figure comme française dans les manuscrits de notre collaborateur et nous avons respecté sa volonté.

(2) Cette corporation tint son assemblée générale à Ratisbonne en 1459 et fit adopter un règlement suivi pendant plusieurs siècles à l'égard des architectes.

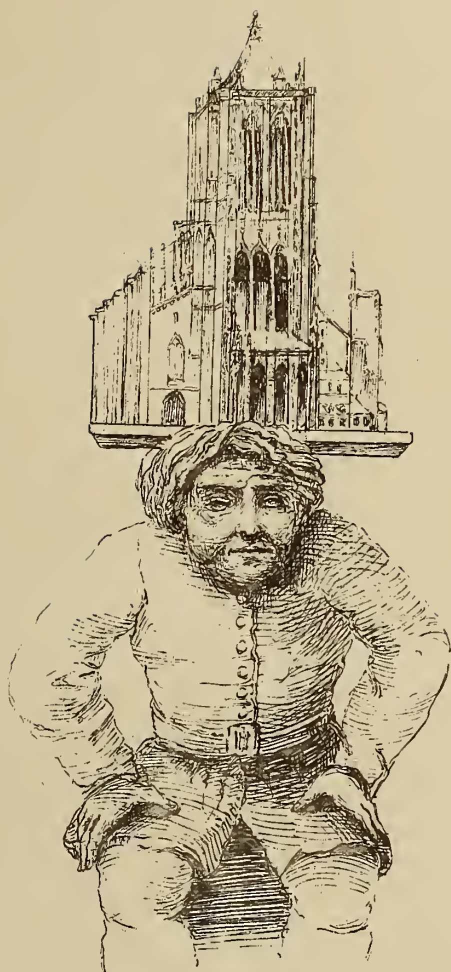
ajoutant qu'il eut son fils pour successeur dans ses fonctions de *maître ès œuvres* de la cathédrale, fonctions que celui-ci cessa vers 1466; 2° **Jean de Landshut**, architecte de la chapelle Saint-Laurent. Landshut serait mort en 1485.

En 1486, nous trouvons, comme conducteur des travaux de la cathédrale, **Geyler de Kaiserberg** dont nous ignorons l'œuvre; enfin, en 1494, un architecte de Landshut, en Bavière, connu seulement par son prénom de **Jacques**, commence la chapelle Saint-Laurent et l'avant-portail de l'entrée septentrionale qu'il achève en 1505.

C'est surtout au grand portail et à la flèche qui domine toute la plaine que la cathédrale de Strasbourg a dû sa réputation. Le portail composé de trois baies dont l'une, celle du milieu, est à cinq voussures, est surmonté d'une magnifique rose. Au-dessus de celle-ci on a surélevé le mur de façade qui, percé de deux grandes baies ogivales, relie entre elles les deux tours. La flèche qui surmonte la tour du Nord s'élève à 142 mètres au-dessus du sol et est ouverte sur toutes ses faces, ce qui lui donne une apparence de légèreté extraordinaire. Quant à l'intérieur, composé de trois nefs et d'un chœur fort simple, il présente un mélange disparate de constructions d'époques différentes. Dans la crypte qui se trouve au-dessous du chœur, les colonnes courtes et à chapiteaux cubiques ornés de figures bizarres indiquent une œuvre antérieure même au x[e] siècle.

L'église Saint-Étienne, à Metz, dont la réputation est de beaucoup inférieure à celle de la cathédrale de Strasbourg, offre cependant beaucoup plus d'unité dans le plan et dans l'exécution.

En 1014, sur l'emplacement qu'occupait un oratoire élevé en 440, l'évêque **Thierry** posa la première pierre de la nouvelle église et à sa mort la construction comprenait le portail et trois arcades de la nef; mais ce ne fut que vers 1374 que le chanoine **Adam Polet** put la continuer, avec l'aide de l'évêque Adhémar de Monteil et sur les plans de **Pierre Perrat**, mort en 1400, dont on a pu voir le tombeau dans cette cathédrale jusqu'en 1830. Au nombre des modifications apportées au plan primitif par Perrat, il y a lieu de mentionner la substitution aux meneaux des fenêtres de divisions beaucoup plus légères, qui ont permis de presque doubler l'éclairage, et l'établissement, au-dessus du portail ouest, d'une immense verrière qu'on peut admirer encore aujourd'hui,



HANS NUSSDORFER

Statue du Munster d'Ulm

enfin le travail exécuté pour raccorder la nouvelle cathédrale avec l'ancienne église de Notre-Dame-la-Ronde. Après la mort de Pierre Perrat, l'œuvre fut continuée par son élève **Thierry de Sierck** jusqu'après 1442, époque à laquelle il commençait la chapelle Saint-Nicolas « en l'église de Saint-Eukaire » également à Metz, ainsi que le Pont aux Loups devant cette ville. En 1486, l'évêque Jacques d'Amanges crut devoir faire démolir tout ce qui restait de la construction de 440, et là ne se sont pas bornées, malheureusement, les restaurations de l'église Saint-Étienne. Le portail principal fut rebâti sous Louis XV et ce spécimen du XVIIIe siècle accolé à une construction ogivale est un anachronisme choquant, quoiqu'on ait cru intelligent d'y enchâsser, sans doute pour faire ressortir davantage encore cet anachronisme, la magnifique rose qui décorait l'ancien portail détruit vers 1744.

Une singularité surprend dans la construction extérieure, c'est la place qu'occupent les tours (dont une seule a été achevée) sur la troisième travée des bas-côtés de la nef. Là devait, en effet, s'arrêter la construction, lorsqu'on résolut d'y comprendre la petite église (qui existait déjà) de Notre-Dame-la-Ronde dont l'addition augmenta l'édifice de deux travées. L'intérieur entièrement ogival (le transept, le chœur et l'abside étant de la troisième époque) est remarquable par l'élévation de la voûte — la plus haute des églises de France, — la légèreté des colonnes, le fini des sculptures des chapiteaux et la largeur des fenêtres.

Nous sommes heureux de pouvoir signaler l'architecte de la tour de 85 mètres de hauteur surmontée d'une flèche et qui renferme, disent les guides, une cloche du poids de 1300 kilogrammes nommée *Mutte*. Il s'appelait **Jean de Ranconval** et était fils d'un ingénieur militaire que nous retrouverons plus tard lorsque nous parlerons de la « Porte des Allemands ». C'est en 1478 que fut commencé le clocher de la Mutte et c'est en 1483 que l'architecte le termina. On lui attribue aussi, mais à tort, la construction du chœur de la cathédrale de Metz. Ce qui est plus certain, c'est que Metz lui doit l'église de Saint-Symphorien qu'il commença en 1480 ainsi que la Porte Saint-Thiébaut. On ignore d'ailleurs la date de la mort de Jean de Ranconval.

La cathédrale de Colmar, sous l'invocation de Saint-Martin fut commencée, suivant Schnéegans, en 1234, sur l'emplacement d'une ancienne chapelle appartenant au chapitre de Muns-

ter. De 1370 datent la nef, le transept et le clocher (unique) du côté sud, celui du côté nord n'ayant jamais dépassé les combles de la nef. L'ancien chœur avait été conservé; mais comme il menaçait ruine en 1315, le chapitre résolut de le réparer. Ce ne fut, cependant, qu'en 1365 que Guillaume de Marbourg (enterré dans la chapelle Saint-Nicolas, à Strasbourg, le 12 janvier 1366) en entreprit la reconstruction.

Ce chœur est éclairé par sept grandes fenêtres ogivales à trois baies lancéolées. Parmi les statues de saints qui ornent le portail latéral dit « de Saint-Nicolas », a été heureusement conservée celle qui porte gravé sur le socle le nom de l'architecte de ce curieux spécimen de l'art ogival « maître » **Humbert**.

Malheureusement un violent incendie détruisit, le 23 mai 1572, les combles et toute la partie supérieure du clocher. Nous ignorons le nom de l'architecte qui a remplacé la flèche délicate de l'église de Colmar par le lourd minaret qui contraste d'une façon si fâcheuse avec le reste de l'édifice.

Dans Saint-Lazare, d'Autun, on trouve les caractères architectoniques de diverses époques. Mais il reste du moins de la construction d'**Humbert Bauché** la façade méridionale, vaste porche voûté en plein cintre, dont les parois sont ornées de colonnes qui semblent appartenir à la décadence de l'architecture romano-byzantine. Les arcades et les voûtes de l'église sont ogivales, mais les pilastres cannelés ont dû être empruntés à quelque édifice romain. A l'intersection des transepts s'élevait une haute flèche en charpente qui, dévorée par un incendie en 1465, a été remplacée par une flèche en pierre assez élégante, d'une hauteur de 87 mètres.

Pendant que sur tout le sol de la France s'élevaient ces merveilles de l'art architectural, Paris, on le comprend, ne restait pas inactif. Nous voyons, en effet, que, vers 1230, **Estienne de Tournay** élève une église à Sainte-Geneviève et que l'abbé **Hugues d'Arc** agrandit l'église Notre-Dame-des-Champs érigée par l'évêque Grégoire; mais, à côté de ces deux édifices, **Eudes de Montreuil**, à son retour de la Terre-Sainte, où il s'était distingué comme ingénieur en fortifiant Jaffa (1250), couvre littéralement Paris d'églises et de chapelles.

En 1254, sur un emplacement aujourd'hui occupé par l'aile

septentrionale du Louvre, il élève un hospice destiné à recevoir trois cents (quinze fois vingt ou *Quinze-Vingts*) chevaliers dont les Sarrasins avaient crevé les yeux; en 1257, l'église des Chartreux; en 1268, celles de Sainte-Croix de la Bretonnerie, de l'Hôtel-Dieu, des Blancs-Manteaux, des Mathurins; en 1254, celle de Sainte-Catherine dépendant du prieuré des cultures Sainte-Catherine: en 1230, celle des Cordeliers du faubourg Saint-Germain; en 1268, celle des Billettes Cordeliers, celle du Mont-Carmel et l'abbaye de Saint-Martin-des-Champs. Quelques-uns seulement de ces édifices existent encore, tels que l'église de Saint-Martin-des-Champs. Le réfectoire de l'abbaye a été restauré de façon à lui rendre sa véritable physionomie.

En 1245, Louis IX voulant construire, à côté de son palais, un édifice religieux où il put déposer les nombreuses reliques rapportées par lui de la Palestine, chargea **Pierre de Montreuil** d'en diriger la construction. Ce Pierre de Montreuil était-il le parent d'Eudes, mort en 1289? il y a lieu de le supposer; ce qui est certain, c'est que c'est à lui, aidé peut-être dans son travail par le chanoine **Clément Mauclerc**, qu'on doit attribuer la construction du réfectoire de Saint-Germain-des-Prés et de la Sainte-Chapelle. Sa première œuvre (1239) a disparu dans le percement de la rue de l'Abbaye. Quelques lignes seulement sur la seconde, sur ce modèle du style ogival qui a été consacré sous le titre de *Sainte-Couronne* ou de *Sainte-Croix* et que nous appelons la « Sainte-Chapelle ». Elle a 35 mètres de longueur, 8 mètres de largeur dans œuvre et 35 mètres de hauteur. Un porche précède le portail principal et une rose de 10 mètres de diamètre occupe presque toute la façade. La Sainte-Chapelle forme, pour ainsi dire, deux églises : l'une de plain-pied avec le sol, l'autre qui communiquait avec le premier étage du palais du roi Louis IX et qui n'existe plus. Les colonnettes qui soutiennent les retombées de la voûte dont quelques-unes ont à peine 15 centimètres de module et s'élèvent à 30 mètres du sol sont d'une hardiesse exceptionnelle. La flèche élevée à l'origine a été détruite en 1383 parce qu'elle menaçait ruine. Deux autres ont été construites, l'une par **Robert Fouchier** ou **Foulchier** en 1450 et l'autre (celle actuelle), en 1850, par Lassus (1).

(1) Voir les *Architectes du* XIX[e] *siècle*, vol. III de notre ouvrage.

Tout ce que nous pouvons dire des travaux exécutés pendant le XIIe siècle à l'église Sainte-Geneviève c'est que le portail en fut élevé par le chanoine **Maignant** ou **Maignaud**, sans désignation exacte de l'année de cette construction.

Plusieurs architectes ont certainement travaillé à la construction de Notre-Dame de Paris. Les plus anciens noms qui nous soient parvenus sont ceux de **Maurice de Sully**, soixante-deuxième évêque de Paris, et de **Pierre de Nemours**, mort en 1220. On ignore d'ailleurs ce qu'ils ont pu faire et de qui est le plan de l'édifice, commencé en 1164. Tout ce qu'on sait, par une inscription, c'est que **Jean de Chelles** fit construire le portique méridional au mois de février 1289 et qu'il eut pour successeur **Jean Le Bouteillier** et **Jean Ravi**, neveu de ce dernier, vers 1340. Encore, il est plus que probable que ce Ravi était sculpteur et qu'on lui doit surtout les bas-reliefs du chœur qui représentent les mystères du Nouveau-Testament.

Notre-Dame de Paris a été décrite trop de fois pour que nous ne nous bornions pas à ces quelques lignes; nous ajouterons toutefois que grâce aux restaurations intelligentes de deux architectes dont nous aurons plus tard à donner la biographie, l'église cathédrale de Paris, mutilée pour ainsi dire, au commencement de ce siècle et pendant la Révolution, a retrouvé toute l'exactitude de son premier état.

C'est aux architectes de Notre-Dame de Paris que certains archéologues ont attribué les plans des églises de Mantes et de Beauvais, tandis que Quatremère de Quincy et Thévet supposent, non sans quelque raison, que l'architecte en fut Eudes de Montreuil. Quoi qu'il en soit, il est certain que leur construction est, pour la majeure partie, de la première époque du style ogival. L'église de Mantes présente une particularité : sa toiture de tuiles vernissées et la décoration en dents de scie de sa corniche. Les piliers qui entourent le chœur sont admirables de légèreté, mais il est fâcheux qu'elle ait perdu tous ses vitraux et que les chapelles absidales postérieures à sa fondation (elles ont été commencées au XVIe siècle) n'aient quelque peu déparé l'ensemble de la construction.

Un autre édifice religieux du centre de la France dont on ne connaît pas l'architecte et qui pourtant doit être regardé comme un des beaux monuments de l'architecture des XIIIe et XIVe siècles est l'église Saint-Étienne de Bourges. Élevée sur l'emplacement

d'une construction du XIe siècle dont il reste la crypte, qui n'a pas moins de 80 mètres de circonférence, la cathédrale de Bourges n'a rien qui puisse du dehors prévenir en sa faveur. Mais l'examen de l'intérieur séduit l'archéologue, précisément à cause de son plan étranger à une époque où nos grandes cathédrales sont de véritables originaux, le plus souvent reproduits avec quelques modifications dans les détails. Elle est, en effet, une basilique à cinq portails et à cinq nefs, sans transepts, chaque nef ayant son toit particulier; une abside demi-circulaire la termine, flanquée de chapelles mesquines assises en encorbellement sur les contreforts qui séparent les fenêtres des cryptes et ajoutées certainement, après coup, au plan primitif. Tout l'édifice repose sur soixante piliers formés de colonnettes dont la hauteur de la base au chapiteau est de 18 mètres. De cette longueur exagérée des piles résultent des fenêtres trop courtes ou des galeries écrasées. Mais les vitraux de Saint-Étienne sont peut-être les plus beaux de France et la rosace de la façade antérieure, de 9 mètres de diamètre, est un chef-d'œuvre. Les deux portails latéraux, comme les tours en pyramides de la façade antérieure, sont ornés de statues qui, pour être moins remarquables que celles de l'église de Chartres, sont cependant des souvenirs bien curieux de l'architecture religieuse du moyen-âge. L'histoire de l'édification de Saint-Pierre de Beauvais est lamentable. Cette église, bâtie sur l'emplacement d'un autre édifice ruiné par un incendie en 1225 et qu'on appela la *Haute-Œuvre* pour la distinguer de celui dont nous avons dit quelques mots, n'était pas achevée que les voûtes appuyées sur de trop faibles contreforts s'écroulaient (1272). On les relève en 1284, on achève le chœur en 1338; puis les travaux sont de nouveau interrompus, si bien que son achèvement n'est autre chose que la construction d'un édifice nouveau, sur un plan nouveau, qui marque le commencement du XVIe siècle. Nous en reparlerons quand nous ferons la biographie d'Enguerrand.

Lorsqu'après la chute de l'empire romain les hordes barbares qui avaient envahi l'occident de l'Europe se furent partagé les territoires conquis, le premier soin des chefs fut de faire de leurs demeures de véritables forteresses, destinées à protéger leurs personnes et leurs trésors contre les tentatives de voisins ambi-

tieux et entreprenants. Après la mort de Charlemagne, les invasions des Normands par le Nord, et des Sarrasins par le Sud, servirent de cause ou de prétexte à la plupart des grands feudataires pour augmenter le nombre de ces centres de défense permanents qui devaient être, une fois le péril passé, une menace contre l'autorité royale. Tour à tour interdites puis tolérées (capitulaire de Quercy-sur-Oise rendu en 877), les demeures féodales ne tardèrent pas à couvrir l'Europe, à ce point qu'une province d'Espagne, la Castille tire, dit-on, son nom du nombre infini de *castillos* (forteresses) élevés à une certaine époque pour résister aux incursions des musulmans, quoiqu'il n'en reste, pour ainsi dire, rien aujourd'hui. Mais l'art de l'architecture n'avait rien à démêler avec ces constructions carrées, massives, formées d'un blocage de silex retenus ensemble par un mortier fort dur, percées d'une porte unique et de rares fenêtres d'une dimension à peine suffisante pour y laisser passer le jour et jamais le soleil, précédées le plus souvent d'une enceinte de murailles bastionnées dans laquelle on ne pouvait pénétrer qu'en traversant un pont-levis jeté sur un fossé profond et défendu par des tours armés de hourds et de machicoulis.

L'Angleterre, après l'invasion de Guillaume le Bâtard, en 1066, subit le sort de la France; car l'envahisseur avait compris la nécessité d'y multiplier les points fortifiés. Alors les barons normands, devenus puissants seigneurs de l'autre côté du détroit, sans avoir abandonné leurs possessions continentales, mirent une sorte d'orgueil à prouver leurs prospérité en reconstruisant leurs châteaux forts de France sur des plans nouveaux; mais dans ces constructions de la fin du xi[e] siècle, pas plus que dans les précédentes, les constructeurs n'observèrent des règles architecturales dont ils n'avaient sans doute pas la moindre notion. C'est ainsi que le Château-Gaillard lui-même, qui date pourtant du xii[e] siècle, a plus d'étendue que les forteresses des siècles précédents ; il renferme des écuries, des communs, une chapelle; mais il ne présente comme elles aucune trace de sculptures, ni de moulures : tout a été sacrifié à la défense.

Tout au plus remarque-t-on dans ces ruines, d'un aspect grandiose d'ailleurs, la présence sur le blocage dont nous avons parlé, d'un parement de petit appareil, par assises alternées de pierres blanches et rousses.

Opposons toutefois au « Château-Gaillard » élevé en 1196, sur l'ordre de Richard, lorsqu'il eut abandonné le Vexin et la ville de Gisors, la « Tour de la Guinette » à Étampes, dans les restes de laquelle (notamment au second étage, demeure habituelle du châtelain) on trouve des cheminées, des colonnes engagées ornées de chapiteaux et les arrachements de deux gros arcs doubleaux diagonaux qui devaient supporter la voûte. La forteresse d'Étampes est, il est vrai, de la fin de ce XIIe siècle, qui vit aussi la substitution des donjons octogones et circulaires aux donjons carrés des siècles précédents. Antérieur au Château-Gaillard, car il fut construit en 1097 par **Robert de Bellesme**, comte du Perche, sur l'ordre de Guillaume le Roux, le château de Gisors s'élève sur une éminence dominant la ville et qui fut augmentée par une butte artificielle entourée d'un mur flanqué de contreforts. Le donjon, de forme polygonale, était tangent au mur d'enceinte et faisait face à la porte d'entrée de la petite cour où il s'élevait. Autour de cette masse s'étendait le *bayle* (la basse-cour) entourée de logements spacieux à l'usage des hommes d'armes et de la domesticité.

La ville de Provins possède aussi un château du XIIe siècle, la « Tour le Roi », sur lequel nous nous arrêterons quelques instants, parce qu'il est remarquable par sa disposition et sa forme extérieure. Comme le donjon de Gisors, celui de Provins est polygonal et une enceinte crénelée l'entoure. On y entrait au moyen de ponts volants. L'intérieur se compose de deux salles : l'une, au rez-de-chaussée n'est qu'un vaste cachot; l'autre, au premier étage, voûtée en ogive, présente un certain nombre de chambres étroites qui devaient servir de logements. Le crénelage de l'étage supérieur recevait des hourds très saillants destinés à recevoir les défenseurs de la tour. Le donjon d'Étampes, cité par nous sous le nom de « Tour de la Guinette », se compose de la réunion des quatre tours. Le rez-de-chaussée était voûté et la retombée des voûtes reposait sur une grosse colonne centrale qui montait jusqu'au deuxième étage.

Quant au château fort de Châteaudun (Eure-et-Loir) il est absolument cylindrique, ainsi que les donjons de Neauphle, de Laval, de Rouen, du Louvre et cette modification opérée dans la forme autrefois quadrangulaire des forteresses nous paraît justifiée par les progrès de l'art militaire et l'invention de l'artillerie.

Telle n'était pas, pourtant, celle du château de Montlhéry, effroi des rois de France pendant cinq siècles. Mais pour arriver à l'esplanade qui contenait quelques bâtiments et le donjon circulaire, il fallait gravir trois terrasses élevées les unes au-dessus des autres et traverser cinq enceintes.

Il n'est pas douteux que pendant les deux siècles dont nous avons esquissé l'histoire architecturale, on ait tracé des routes et construit des ponts en France ; mais deux noms seulement d'architectes ingénieurs sont révélés par les documents de l'époque : celui de **Cordone**, l'architecte de la tour de Cordouan à Bordeaux, aujourd'hui démolie, (mais quand même remplacée en 1578) et celui de **Briand-Maillard**, constructeur du port de la Haute-Loire dont on a trouvé les restes en faisant les travaux de vicinalité de la rue du Port-Maillard, à Nantes, en 1807. Parmi ces restes, zone colonnes de granit, qui étaient destinées à soutenir les talus de la cale provenaient d'un temple élevé à Nantes sous le règne de Néron.

Vienne (*Wien*), bien que le titre de ville impériale ne lui ait été donné qu'en 1237 par Frédéric II, était déjà, au temps de Henri Ier Jasomirgott, une cité importante et avait une population considérable, à la foi catholique ardente. Il ne faut donc pas s'étonner si, de cette époque, date la construction de la plupart des églises de la capitale de l'Autriche.

C'est en 1144 ou 1147 que le roi Henri Ier jeta, sur l'emplacement d'une ancienne chapelle qui se trouvait hors de la ville au moment de sa construction, les fondements de la cathédrale Saint-Étienne de Vienne; et ce fut un architecte de Cracovie appelé **Octavian Jalkner** ou **Wolkner** ou encore **Walzer** qui donna probablement les plans et dirigea d'abord les travaux, comme *Werkmeister*, avec **Reimbert** ou **Regimbert**. En 1258 et 1265, deux incendies ruinèrent l'édifice, sauf la façade occidentale et les deux tours qui existent encore sous le nom de « Tours des païens ». Ottocar, roi de Bohême, et Albert II, duc d'Autriche, en entreprirent la reconstruction ; aussi, en 1278, nous retrouvons deux noms d'architectes ayant travaillé à Saint-Étienne ; ce sont ceux de **Peter**, et de **Bernard Brambeck** dont on ne connaît pas l'œuvre. En 1326, le chevalier Ulric de Tirna, élève une chapelle et, sous le duc Rodolphe II, **Jorg Heuser** bâtit les voûtes de la nef, le chœur et la base des deux clochers du



Statue de l'abside du Munster à Berne

ENZINGER

transept. Il a pour successeur dans ce travail, en 1359, **Wenzel de Klosterneubourg** dont l'œuvre principale est la grande flèche du croisillon méridional. Élevée jusqu'aux deux tiers de sa hauteur par **Hans Prachatiez**, de 1404 à 1429 elle fut achevée enfin, en 1433, par **Antoine Pilgram** ou **Pilgraben** de Brienne. Enfin, en 1446, **Johann Buschbaum**, ferma les voûtes et fut chargé d'édifier sur le plan primitif la tour déjà fondée du croisillon septentrional; mais ce travail, abandonné peu après, ne fut jamais repris; seulement, au-dessus de cette tour de 63 mètres, on a posé un clocheton minuscule.

La cathédrale de Vienne a la forme d'une croix latine; elle est à trois nefs d'égale hauteur, divisées par des piliers ornés chacun de six statues, dont deux sont plus élevées que les quatre autres. Le chœur en est partagé en trois parties, ce qui forme pour ainsi dire un chœur principal et deux chœurs latéraux. La longueur totale de l'édifice est de 105m,25, sa largeur de 36m,30; celle du transept est de 70 mètres et celle de la façade de 44m,60. La couverture de l'église en tuiles vernissées de diverses couleurs est une particularité que nous avons signalée déjà en parlant de l'église de Mantes (France). Le portail principal dit « Porte du Géant », entre les Tours des païens, présente les caractères du style romano-byzantin en usage au XIIe siècle, quoiqu'il soit surmonté d'une fenêtre ogivale et d'une galerie qui relie entre elles les deux tours. Aux extrémités de chaque transept s'élèvent également des tours d'une hauteur de 60 mètres.

A Vienne, dans le même temps (1276), s'élève l'église de la Croix, autrefois chapelle des Minimes, que termina, en 1350, un artiste de Stockholm, **Karl Scheinpfel**. **Otto** dirige les travaux de l'église du Sauveur vers 1282, aidé dans sa tâche par un habile artiste nommé **Heino**. On n'a pas le nom de celui qui commença l'église Sainte-Marie près du Rivage appelée avant *Maria ad Gradus* (1); on sait seulement que l'évêque de Passau, Conrad, en dirigea les premiers travaux. Elle fut continuée et achevée en 1411 ou 1412 par l'architecte comte **Hohenlohe**. A quelques lieues de Vienne s'élevait également, en 1235, par les soins de l'évêque Babo, l'abbaye de Klosterneubourg avec la chapelle de l'abbaye, mais l'architecte en est inconnu.

(1) Voir page 154.

L'architecte **Friedrich de Gerschen** donna les plans de la cathédrale de Gueneberg (Hesse électorale) pendant qu'**Ebenderselbe** construisait, de 1205 à 1219, à Trebnitz, l'église Saint-Bartholomé et le cloître du couvent de ce nom, sur l'ordre de l'évêque Wladislaus. A cette époque il faut aussi rattacher la construction, par **Otto de Heiligen**, de la cathédrale et de l'abbaye d'Heilbronn, ainsi que celle de Saint-Augustin, à Aix-la-Chapelle, dont l'architecte fut **Weinbergis** en 1203.

De 1207 à 1214, l'architecte **Iko** ou **Icko** construit à Minden (Prusse), l'église de Saint-Siméon ; l'évêque **Balduin** fait élever sur ses plans, en 1215, l'église de Lerbst, dans le duché d'Anhalt-Dessau ; l'architecte **Burwin** ou **Burwein** commence, en 1226, le dôme de Güstrow, qu'achève son fils **Nicolas Werle** ; l'évêque **Alleman** consacre ses revenus à la construction de l'église de Ratenbusch (Bavière). Mais un édifice plus considérable que ceux dont nous venons de faire l'énumération, et qui date du commencement du XIIIe siècle, est la cathédrale de Magdebourg, dont la construction constate d'une façon précise, comme les églises de Spire et de Mayence, le passage de la période romano-byzantine à la période ogivale, qui ne pénétra que tard en Saxe. Sur l'emplacement d'une première église édifiée en 963 et réduite en cendres, l'architecte **Bohnensach** ou **Bohnsach** éleva la nouvelle basilique dont la dédicace eut lieu en 1363, sous le vocable de saint Maurice. Elle présente trois âges de construction bien distincts. Les arcades du chœur sont en ogive suraiguë ; dans celles de la nef (destinées à être en plein cintre), la forme ogivale est à peine indiquée, les fenêtres sont établies suivant les règles ordinaires du style ogival. Le second étage du chœur (qui en a quatre) est formé de petites tribunes carrées encadrées par des colonnes corinthiennes de marbres variés supportées par des consoles formées d'un faisceau de colonnettes; le troisième se compose de grandes tribunes séparées par des statues byzantines; le quatrième, enfin, est occupé par de larges fenêtres.

La cathédrale de Trente (Tyrol), dont le chœur et les transepts datent de 1048, fut considérablement agrandie, en 1212, sous la direction de l'architecte **Odamo Aronjo**, qui donna le plan de la nef principale et des bas côtés. Douze forts piliers avec quatre colonnes engagées sur leur face principale et quatre plus petites

sur leurs angles divisaient ces nefs en sept travées. L'œuvre d'Aronjo a été d'ailleurs considérablement modifiée depuis l'époque de la fondation. Jean, comte d'Oldenbourg, faisait élever, en 1270, l'église de Saint-Lambert à Oldenbourg; mais l'édifice ne fut pas achevé avant 1516, on ne sait par quel architecte. En 1273, l'évêque **Holte** et l'évêque **Gerhard de Mansa** commençaient le « dôme » de Munster en Westphalie; en 1253, **Godin Herczberg** était chargé par le margrave de Brandebourg du plan de la ville de Francfort-sur-l'Oder et de la construction de ses principaux monuments; en 1375, l'architecte **Cornélius** y érigeait l'église de Saint-Lambert. De 1227 à 1282 **Morgenweg**, de l'ordre des Mornewerk, à Lübeck, était l'architecte de l'église et de l'hôpital de Geist et, en 1274, l'évêque **Witticho** ou **Wittigo** érigeait la tour principale du « dôme » de Meissen. Enfin, en 1284, l'église Saint-Jacob, de Hambourg, s'élevait sur les plans de l'architecte **Wittmayr** et l'église collégiale d'Hamlach sur les plans de **Nicolas Steinbach**.

C'est en 1248, selon toute probabilité, à la demande de l'évêque Conrad de Hochsteten, que **Gerhard de Saint-Trond** (appelé par certains auteurs Gehrard von Riele) donna les plans d'une vaste église à élever à la place de l'ancienne basilique de Cologne, bâtie en 816, sous la direction de l'évêque Hildebold. On a pu discuter sur la qualite de *magister lapidarius* donnée par les chroniques à Gerhard; le fait est qu'il fut l'auteur du nouveau temple. Neuf ans après la fondation de la cathédrale de Cologne, le chapitre, prenant en considération les services rendus par « maître Gerhard tailleur de pierres, dirigeant les travaux », lui fit présent du terrain sur lequel il fit élever, à ses frais « une grande maison toute bâtie en pierre ». Il est donc à supposer que ce Gerhard était l'auteur du plan de l'église; dans tous les cas, il devait être un homme éminent et considéré pour obtenir une telle récompense; car, au moyen âge, les artistes tailleurs de pierre, titre sous lequel on comprenait les architectes et les sculpteurs, n'étaient rétribués qu'à la journée, et quoique, par un privilège particulier à eux octroyé par les papes, ils eussent le droit de fixer cette journée, leur salaire devait être modeste. Dans une chronique d'Ulm de l'année 1497, à l'occasion d'une récompense accordée à l'architecte Engelberger, d'Augsbourg, qui éleva la tour du dôme, on lit : « Le généreux et hono-

rable conseil d'Ulm accorde audit tailleur de pierres, en sus de sa solde régulière, quatre cents florins, une fois payés, et lui assure pour toute sa vie, une pension annuelle de cinquante florins, comme argent de grâce. »

La donation faite à maître Gerhard était donc un acte peu commun de générosité et dut être motivée par quelque grand service : il est probable qu'on récompensait en lui l'auteur du plan de la cathédrale. On a trouvé certaines ressemblances entre elle et la cathédrale d'Amiens dans la loge de laquelle Gerhard a pu s'initier aux secrets de l'architecture ogivale, mais il faut reconnaître qu'il s'est au moins éloigné de son modèle en beaucoup de points sans cesser d'être un grand artiste.

Son successeur dans la direction des travaux, à partir de 1255 jusqu'à sa mort arrivée en 1301, fut l'architecte **Arnold** qui substitua quatre collatéraux aux deux projetés par Gerhard; puis Arnold eut lui-même pour successeur le dernier de ses cinq fils **Johann**, cité dans divers documents de l'époque jusqu'en 1330, comme architecte de la cathédrale de Cologne, *magister operis majoris ecclesiæ* (1). En 1437, c'était maître **Nicolas von Buren** ou **Beuren** qui dirigeait les travaux de la cathédrale de Cologne et après lui maître **Conrad Kuyu** auquel, en 1463, on décerne, à titre de *chef-d'œuvre de la cathédrale de Cologne* les honneurs de la maîtrise de la Basse-Allemagne. Ce Conrad mourut en 1469 après avoir travaillé à la nef et à la porte du Sud. On trouve encore, dans un document, le nom de **Johann von Hauckerberg** comme successeur de maître Conrad, mais l'histoire est muette sur le nom de ses successeurs.

La construction retardée, en effet, par les guerres, avança si lentement que l'édifice resta inachevé jusqu'à nos jours. Les Allemands l'ont inauguré en 1880 (14 août) et on doit les féliciter d'avoir suivi jusqu'au bout le plan de ce magnifique monument, véritable chef-d'œuvre de l'architecture ogivale qui couvre 8900 mètres de terrain, dont la longueur est de 142 mètres sur 43 et dont les flèches s'élèvent à 140 mètres au-dessus du sol.

On ignora longtemps le nom de l'auteur de l'église des Saints-Apôtres, de Cologne, édifice dont la construction fut tour à tour attribuée à différentes époques et à différents maîtres, mais

(1) Cependant un de ces documents prétend que Johann avait cessé de vivre en 1322.

aujourd'hui l'opinion semble fixée définitivement, et le professeur Forster s'exprime ainsi : « L'ensemble de l'édifice, tel qu'il existe aujourd'hui, est pour nous l'œuvre d'**Albero**, dit « maître » **Shallo-Albert**, de Cologne, du commencement du XIII[e] siècle. L'église des Saints-Apôtres est imitée de Sainte-Marie du Capitole. C'est une église à deux chœurs, deux transepts, trois nefs : le chœur est de forme circulaire et semblable aux deux bras du transept qui le joignent, et le chœur occidental, surmonté d'un clocher élevé, est de forme carrée ainsi que les deux bras du deuxième transept. Deux tours circulaires avec clochers sont accolées à l'abside de l'édifice, dont l'entrée principale, précédée d'un porche voûté, est dans la basse nef septentrionale. Une coupole octogonale surmonte la croisée du côté de l'Orient, et autrefois un cloître avec couvent peu important et dont la construction, de fort peu postérieure à celle de l'église, pouvait être attribuée à Albero, s'étendait sur le côté méridional de l'édifice. « L'église des Saints-Apôtres doit à la première moitié du XIII[e] siècle de présenter dans les travées intérieures de sa grande nef des arcs en ogive au-dessus d'arcades en plein cintre tout à fait romanes, et la vue de cette église, telle qu'elle s'offre, au bout de la place d'Armes de Cologne, qu'elle termine, est d'un aspect saisissant. Les trois absides du chœur et des transepts sont couronnées par une arcature à jour, dans le sentiment byzantin d'un très heureux effet, et rien n'égale la variété et aussi l'harmonie du dôme octogone, des flèches et des hauts pignons qui, dans cet édifice, semblent avoir emprunté à l'art oriental son caractère étrange et de transition entre le style byzantin de Sainte-Sophie et le style arabe de l'Alhambra. »

L'architecte **Andréas Egl** clôt, pour ainsi dire, le XIII[e] siècle avec la construction de l'église Saint-Pierre de Ratisbonne, dont l'évêque Léo posa la première pierre en 1275. Le chœur était terminé sous la direction du comte Henri de Rotteneck, en 1293 ; on consacra l'édifice, mais il ne fut réellement jamais terminé. Ainsi **Heinrich Lehenter** est mentionné comme en étant l'architecte depuis 1384 et l'architecte **Schiess** comme « directeur des travaux » en 1462. Il a la forme carrée d'une basilique à trois nefs, avec cette particularité qu'elles sont terminées toutes trois par une abside. A l'intérieur, il présente 111 mètres de long, 52 de large et 40 de hauteur. Quant à la façade, qui paraît avoir

pour auteur, d'après Wiebeking, **Henri Darnstetter**, vers la fin du xve siècle, elle témoigne d'une profonde décadence de l'art religieux en Allemagne, dès cette époque, avec son balcon sur lequel s'ouvrent deux larges fenêtres au pignon aigu. Les deux tours qui accompagnent ce balcon, et dont l'une s'appelle la *Tour de l'Ane*, ne sont pas terminées. Ce qui en existe présente d'ailleurs des sculptures d'un goût des plus communs et d'un travail des plus lâchés.

Ne quittons pas Ratisbonne sans dire un mot de l'abbaye de Saint-Émeran, immense amas d'églises et de cloîtres réunissant tous les spécimens de l'art de l'architecture à toutes les époques. Le portail de style roman, par lequel on pénètre dans les trois églises juxtaposées de l'abbaye, est précédé et suivi d'un cloître byzantin et d'une église byzantine, défigurée, il est vrai, au xviiie siècle; mais le vaste chœur placé à son extrémité, au-dessus d'une crypte, est certainement un reste d'une ancienne basilique. L'entrée de l'abbaye est construite à la manière ogivale du xve siècle, ainsi que la chapelle sépulcrale élevée au milieu des cloîtres par les propriétaires actuels.

Les architectes allemands ne se sont pas bornés aux constructions religieuses pendant les xiiie et xive siècles; les châteaux et les *burgs* s'élèvent déjà sur cette terre esclave, encore aujourd'hui, de la vieille féodalité.

Mathias Fotius relie les deux rives de l'Elbe, devant Dresde, en 1119, sous le margrave Henri II. Le pont était de pierre supporté par vingt-quatre piles et d'une longueur de 260 mètres. Cette œuvre considérable fut terminée en 1260, probablement après la mort de Fotius. Un autre pont, aussi en pierre, fut jeté vers 1233, près de Raudnitz en Bohême, sur l'Elbe également, par l'architecte **Wilhelm** (ou plutôt **Guillaume**), un Avignonais que nous retrouverons en Italie sous le nom de *Guglielmo*. C'est à ce Guillaume qu'était due la construction du couvent et de l'église de Raudnitz.

Sur le bras de la Vistule nommé Nogat par les Prussiens, s'éleva, de 1271 à 1274, le château féodal de Marienbourg. C'est à **Diedrich de Gattersleben** et à **Conrad Thurnberg**, grands maîtres de l'ordre Teutonique, qu'on en attribue la construction qui comprenait deux châteaux distincts, une église, la chapelle

de Saint-Barthélemy, des écuries et des constructions rurales couvrant un vaste espace. Murs et voûtes sont en briques; les colonnes de l'intérieur et les chambranles des portes et des fenêtres sont en granit. Au XIX[e] siècle, le château de Marienbourg a été l'objet d'une restauration de la part des architectes Hartmann et Gershof : nous aurons donc occasion d'y revenir en parlant de leurs œuvres.

Une autre demeure féodale fut élevée près de la ville de Deux-Ponts par l'architecte **Hauth** : le château de Carlsberg. Son œuvre fut continuée par l'architecte **Hess**, puis par **Manlich**; puis enfin terminée au XIV[e] siècle par **Schœpfer** ou **Schofer**. On attribue également à Hauth une maison de plaisance à Jagersbourg et une autre à Peterheim.

Avec le XIV[e] siècle commencent à Aix-la-Chapelle les travaux considérables du bourgmestre **Gerhard**, dit **Chorus** ou **Choris**. D'abord la construction du chœur de la cathédrale, qui passe pour le chef-d'œuvre de l'école allemande (1353). Il présente 26[m],66 de longueur, 13[m],33 de largeur et une hauteur sous voûte de 38 mètres. On comprend malheureusement peu, à notre époque si respectueuse des formes qui ont consacré un type architectural, l'annexion brutale de ce morceau, si remarquable qu'il soit, de l'art ogival, au dôme byzantin de Charlemagne.

On attribue peut-être à tort à Gerhard la chapelle de *Saint-Egidius* et l'église Saint-Clément, dans la même ville, qui sont aussi de cette époque; ainsi que l'église Saint-Victor à Xanthen, église de 1396; on ne peut toutefois lui contester la construction de l'hôtel de ville d'Aix-la-Chapelle et des fontaines qui ornent la Grande Place. La façade de l'hôtel de ville, criblée pour ainsi dire de fenêtres longues et étroites, est du XVI[e] siècle, mais elle est flanquée de deux beffrois, dont l'un, quadrangulaire, est du plus pur gothique. Quant à l'autre, rond et écrasé, c'est sans doute l'ancienne tour élevée au temps de la conquête romaine par le gouverneur Granus. L'architecte de l'église de Xanthen serait un autre **Gerhard** dit **de Cologne** et l'édifice fut continué par **Gibert von Cranenburg** qui construisit les collatéraux septentrionaux et les voûtes en 1417 et les contreforts en 1437.

Parmi les églises élevées dans les autres parties de l'Allemagne

jusqu'en 1400, nous relevons celle de Francfort-sur-le-Mein, œuvre de **Wambach** en 1322, la collégiale de Hasselbach (duché de Bade) construite par **Winhing Erwin**, un des fils de l'architecte de la cathédrale de Strasbourg, mort en 1330, et celle de Fribourg en Brisgau (duché de Bade) commencée en 1122 et agrandie en 1341 par l'architecte **Johann von Gemünd**, au moyen de l'adjonction d'un chœur de style ogival. Mentionnons aussi l'hôpital Sainte-Ursule, à Cologne, bâti en 1396 par **Johann von Coëln** ou **de Cologne**, ainsi que l'église d'Altenberg, à trois lieues de Cologne, dont le fondateur fut Adolphe comte de Berq ; l'église d'Heiligenstadt (Saxe), commencée en 1350 par **Johann Thene**, mais dont les voûtes ne furent achevées qu'en 1487 par **Peter Arnknecht** ; celle de Saint-Nicolas à Stettin (Poméramie) et la cathédrale de cette ville construite par l'architecte allemand **Barnimo** en 1347 ; le chœur de la cathédrale d'Augsbourg, œuvre d'**Heinrich Kœnig** en 1357 ; l'église de Saint-Cyriaque à Dunderstadt (Hanovre) dont le plan fut donné en 1394 par l'architecte **Wilhelm Knocke** (1) ; celle de Sainte-Marie à Frankenberg (Hesse) terminée en 1383 par l'architecte **Cassele** et celle de Constance (grand-duché de Bade) qu'on doit à un évêque architecte, du nom de **Bourkhard**, mort en 1398.

Le nom de l'architecte ingénieur **Julius** est à ajouter à cette longue nomenclature. Julius, qui vivait en 1355, donna les plans de la forteresse de Spandau et de la *Tour Julius*, qui en est un des principaux ouvrages et a porté jusqu'aujourd'hui le nom de son auteur. L'église Sainte-Marie, de Dantzig, est certainement un des plus vastes temples de l'Allemagne, puisque la nef a 130 mètres de long et une hauteur de voûte de 30 mètres. Cet édifice fut commencé en 1343 par le chevalier **Ulrich Ritter**, né à Strasbourg et terminé en 1503 par **Jacques de Werden**. Mais n'omettons pas de dire que le roi Ludolph avait préalablement envoyé son architecte à Constantinople avec mission d'y dessiner Sainte-Sophie, dont l'église de Dantzig semble vouloir rappeler la principale disposition.

En 1344, Jean, roi de Bohême, appela auprès de lui un architecte français connu sous le nom de **Mathieu d'Arras** et le chargea de la construction de la cathédrale de Saint-Veit, à

(1) Des deux tours projetées, une seule a été exécutée.



ARNOLFO DI LAPO

Prague, qu'il dirigea jusqu'à sa mort arrivée en 1352; mais c'est l'architecte **Peter Arler** qui bâtit le chœur de Saint-Veit, en 1356. Ce beau monument de la période ogivale s'arrête un peu au-dessous du transept; la tour a 128 mètres d'élévation; l'intérieur est éclairé par quarante-sept fenêtres; alentour sont douze chapelles. Le chœur long de 48 mètres, large de 44 mètres avec les bas-côtés, n'a pas moins de 44 mètres de hauteur. Le tombeau de Saint-Veit est sous le maître-autel. Les biographes sont presque unanimes pour faire naître ce Peter Arler, à Bologne en 1333, et disent qu'il était fils de maître Heinrich Arler von Gemünd, architecte originaire de la Souabe, lequel, appelé en Italie au commencement du XIV[e] siècle, y aurait vu ses noms modifiés en ceux de Enrico da Gamondia ou Zamondia. De Heinrich nous ne savons qu'une seule chose : c'est qu'il fut appelé — ainsi que de nombreux artistes venus de France et d'Allemagne — à diriger les travaux de la cathédrale de Milan, lors du commencement de cet édifice, c'est-à-dire vers la fin du XIV[e] siècle (1).

Peter Arler fut, au moins à Prague, le principal architecte de l'empereur d'Allemagne, Charles IV, qui était roi de Bohême et qui, on le sait, fit construire de nombreux monuments dans sa capitale. Aussi, d'après Wiebeking, doit-on à Arler plusieurs édifices, tant dans cette ville que dans d'autres localités de la Bohême. Il est seulement difficile de discerner la part qu'il faut attribuer à son collaborateur **Mathieu d'Arras** (les Allemands l'appellent Mathias), dans ces édifices en partie imités des monuments érigés à la même époque dans le nord-ouest de la France.

Les principales œuvres de Peter Arler sont, à Prague, outre sa participation aux travaux de la cathédrale, le château de *Karlstein*, situé sur le Hradschin, montagne qui domine Prague au nord-ouest, et en est considérée comme l'Acropole (achevé vers 1376, ce château a été détruit en grande partie pendant la guerre de Trente ans), puis l'église dite *Allerheiligen* (Tous-les-Saints), l'église de *Karlshof* (Cour de Charles), le *Pont de Charles* ou *Pont du Roi*. Commencé en 1358 et terminé seulement en 1503, ce pont, qui remplaça un ancien

(1) Voir page 294 de ce volume.

pont de bois détruit en 1342 et joua un grand rôle dans les légendes de la Bohême, a 487 mètres de long, 10 mètres de large et 13 mètres de hauteur au-dessus de la Moldau. Il repose sur dix-sept piles de 9 mètres d'épaisseur. Arler construisit encore une église à Collin ou Neu-Kolin et termina, après la mort de Mathieu d'Arras, les églises ou chapelles de l'Assomption, de la Vierge, de Sainte-Catherine et de Sainte-Croix, renfermées dans l'enceinte du Karlstein (1). On croit qu'il mourut en 1386.

L'architecte **Johann Gross** et son frère **Conrad** ont laissé à Nuremberg une réputation considérable que leur œuvre leur a bien méritée. Johann élève, en effet, à Nuremberg, en 1313, l'église Sainte-Moritz vis-à-vis de la chapelle de Saint-Sebald; en 1336, l'église Sainte-Catherine; en 1340, l'église des Carmélites démolie en 1816 et celle des Augustins; vers 1350 l'ancien hôtel de ville ainsi qu'une partie du *Burg* placé sur une colline et dont on trouve encore des restes. De l'ancien hôtel de ville, démoli en partie, en 1521, on a respecté la grande salle dont la façade est percée de croisées en ogive.

Dans la même ville, les deux frères **Jorg** et **Fritz Ruprecht** élevèrent un peu plus tard (de 1355 à 1361) l'église dédiée à la Vierge. Les architectes de Notre-Dame de Nuremberg, les frères **Souhafer**, construisent, de 1346 à 1378, une église carrée, sur le modèle des temples païens, et ce ne fut qu'à la fin du XVe siècle qu'on y adapta l'ogive ainsi que la tour qui surmonte son portail occidental. Un porche, remarquable par la richesse des sculptures qui le couvre, précède ce portail et supporte lui-même une tour due à l'architecte **Adam Kraft**, mort à Schwarzbach en 1507. Sur la place du Marché, en face de l'église, les frères Ruprecht ont construit une fontaine à trois étages dont les piliers de soutènement sont accostés des statues des sept Princes Électeurs, de Moïse et des grands prophètes. L'œuvre des frères Ruprecht est certainement à rapprocher du *Puits de Moïse* construit par le hollandais Claux Schluter, dans la Chartreuse de Dijon, vers le même temps.

(1) D'après Dussieux, c'est en 1356 que Peter Arler succéda à Mathieu d'Arras dans la construction de la cathédrale de Saint-Veit de Prague et il aurait eu lui-même pour successeur **Pierre de Boulogne**, un autre architecte français, qui l'aurait terminée vers 1370.

Dans les archives de Leignitz (Silésie) se trouve conservé le contrat aux termes duquel, en 1333, l'architecte **Wieland** s'est engagé à construire l'église de Saint-Pierre et de Saint-Paul de cette ville; mais Wieland n'acheva pas son œuvre. En 1364, sur les ordres du duc de Wrenzel, **Heinrich Lammeshaupt** la continua et mourut probablement peu après, puisque nous voyons les travaux de l'église passer aux mains du maçon Conrad, sous la direction de l'architecte **Behringer** de 1378 à 1386 (1). Les deux tours qui complètent Saint-Pierre et Saint-Paul de Leignitz ont été érigées par l'architecte **Becker**, sans indication d'époque, mais certainement avant la fin du xiv[e] siècle.

L'année 1400 commence par l'érection à Brandenbourg (Prusse) de l'église Sainte-Catherine dont l'architecte fut **Heinrich Brunsberg**. Une autre église de la même ville et de la même époque dédiée à saint Gothard fut terminée, de 1426 à 1446, par l'architecte **Reinstorp**, mais c'est Brunsberg qui en aurait posé la première pierre.

En 1407, s'élève, sous la direction de l'architecte **Johann Stanko**, l'église de Crummau, en Bohême.

De 1459 à 1477, à Nuremberg, est construit, sur les plans de l'architecte **Conrad Roritzer**, le chœur de l'église Saint-Laurent. L'édifice, commencé en 1140 sur l'emplacement d'une chapelle du Saint-Sépulcre, présente un carré long de 105 mètres sur 35 mètres. Les arcs en plein cintre des arcades de la nef et des portes indiquent clairement l'époque de sa fondation. Le chœur, de style ogival, la grande ogive du portail et de la fenêtre qui le surmonte indiquent, ainsi que les roses de la croisée, celle de son achèvement. **Jorg Koetzel** construisit, en 1459, sous le chœur, une chapelle en forme de crypte.

Esebler ou **Essler Nicolas** est porté, en 1429, sur les registres de la fabrique de l'église de Nordlingen, comme « tailleur de pierres » et ce fut lui qui probablement dirigea le travail de la construction de l'église Saint-Georges. On critiqua son œuvre et on fit venir des experts. La continua-t-il? cela est probable, mais on lui adjoignit des collaborateurs, car nous trouvons, à côté de son nom, ceux de **Hans Heinzelmann**, **Kügler** et **Kolinger** (1461-1492). L'architecte **Weyrer** l'acheva en 1505, à l'excep-

(1) On attribue aussi à Behringer la construction de l'église de Saint-Jacques à Stettin (Poméranie) en 1388.

tion d'un des portails qui ne fut terminé qu'en 1562. C'est à Essler et à son fils qu'on doit également la construction, en 1442, d'une église à Dinkelsbuhl dédiée aussi à saint Georges.

On est moins précis relativement à **Ganghofer Jorg**, né à Haselbach, mort en 1488, regardé par les uns comme l'architecte de Notre-Dame de Munich (1468), et par les autres comme le simple constructeur de cet édifice. C'est la plus intéressante des églises anciennes de cette ville; elle est tout en briques, a une longueur de 112 mètres et sa façade est flanquée de deux tours couronnées par une coupole byzantine. Ganghofer aurait été également l'architecte de l'église de la Sainte-Croix (1480-1485) et de l'église du Saint-Sauveur achevée après sa mort (1494). Le vieil hôtel de ville de Munich lui doit aussi sa Grande Salle des Fêtes.

L'église cathédrale de Francfort-sur-le-Mein avait été construite de 741 à 887, mais il y manquait encore la pyramide qui, d'après le dessin de son architecte inconnu, devait la compléter. En 1414, **Franck Léonard** fut chargé de ce travail mais crut devoir donner satisfaction aux idées de son temps en remplaçant la pyramide par une coupole que **Hans d'Ingelheim** termina vers 1490.

La même année 1414, **Conrad Stenglin**, architecte d'Ulm, construisait le couvent des Cordeliers de Nordlingen. De 1425 à 1439, s'élève l'église d'Ingolstadt (Bavière) dont le plan est en forme de croix latine à trois nefs, avec un portail flanqué de deux tours dont une seule est achevée et a 80 mètres d'élévation. Les architectes de cet édifice furent **Heinrich Schnellmayer**, mort en 1431 et **Conrad Glaetzel** ou **Glazel**. Pendant que **Wolfram**, architecte de Kœnigsberg, était appelé à Wurzbourg pour terminer le cloître de la cathédrale, **Johann Ley** érigeait le chœur de l'église Sainte-Marie à Coblentz (1435). Mais un architecte, auteur d'un certain nombre d'édifices allemands, est Jean ou **Hans**, surnommé **Steinmetz**, dont on ne connaît pas le lieu de naissance. Sa première œuvre fut l'église de Saint-Martin à Landshut (Bavière), qu'il construisit entièrement en briques (de 1404 à 1417) avec une tour de 132 mètres d'élévation. Encore une construction de ce genre que nous rencontrons en Allemagne, ainsi que nous avons déjà mentionné pour la France, les églises d'Albi, de Toulouse, etc. On attribue, sans certitude.

à Steinmetz la construction de l'église du Saint-Esprit dans la même ville; mais il est du moins certain qu'il donna les plans des églises de Hall, de Neu-Ottingen-sur-l'Inn, de Straubing, de la chapelle des Franciscains de Salzbourg et de l'église Saint-Ulrich à Augsbourg. Enfin on ne sait si c'est à Steinmetz ou à l'un de ses élèves qu'on doit l'église de Altenottingen, contemporaine de tous les édifices que nous venons de signaler.

L'église Saint-Jean, à Magdebourg, fut terminée vers la moitié du siècle (1453), par **Johann Sixinger**, et celle de Sainte-Afra, à Augsbourg, en 1467, par **Valentin Kindler** ou **Kindlein.** Kindler eut pour collaborateur **Johann von Hildesheim**, que les registres de la fabrique désignent comme architecte de Sainte-Afra en 1473, et fut lui-même le collaborateur, en 1531, d'**Engelberg**, l'auteur de la cathédrale d'Augsbourg. Sainte-Afra, qui n'a été achevée qu'en 1594, a la forme d'une croix latine à trois nefs : sa longueur est de 95 mètres, sa largeur de 29 mètres et sa hauteur de 30 mètres, mais les voûtes des nefs latérales sont trop basses (15 mètres). Des chapelles sépulcrales les accompagnent et une tour de 96 mètres couronne le portail.

Construction de l'église paroissiale de Zullichen, en 1499, par **Gabriel Rister**, de l'église d'Einbeck, de 1404 à 1416, par **Molderan**; achèvement de l'église des Augustins, à Nuremberg, par **Johann Pez**, de 1485 à 1488, de l'église de Sainte-Pusina à Hexford (Saxe), en 1490, par **Johann Hoerle** ou **Horle**, et de la cathédrale de Stuttgart en 1496, c'est ce que nous apprennent encore les documents du temps. Mais ils ne nous ont gardé qu'un nom parmi ceux de tous les architectes qui ont élevé la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau (grand-duché de Bade), depuis la date de sa fondation (1122) jusqu'à celle de son achèvement arrivé en 1531 : c'est celui de **Jean-Pierre Niesenberger**, aussi connu sous le nom de **Johann von Graetz** qui en dirigeait la construction en 1471. C'est pour nous une occasion de dire quelques mots d'un édifice considéré, à juste titre, comme l'un des plus beaux des bords du Rhin. Malheureusement, il ne reste de la construction primitive de Notre-Dame de Fribourg que peu de chose : la nef, la tour et le portail étant des xive et xve siècles. C'est un édifice bâti en grès rouge, comme la cathédrale de Strasbourg, et ce n'est pas le seul point de ressemblance qu'il ait eu avec cette belle basilique dont le clocher peut seul rivaliser avec le clocher de la façade

principale de Notre-Dame de Fribourg, élevé de 128 mètres au-dessus du sol. Son rez-de-chaussée est formé par un porche, large de 12 mètres, surmonté d'un fronton aigu que couronnent des statues. De chaque côté du porche des arcades en ogives sont semées des sculptures les plus délicates; sous la voussure du porche ornée de plus de soixante statues, un tympan divisé en trois parties est couvert de bas-reliefs. A l'intérieur, la voûte est soutenue par des piliers ronds contre lesquels sont adossées les statues des douze apôtres; d'autres colonnes placées contre les murs des nefs latérales supportent des balustres en pierre fouillée comme une dentelle. Le chœur, élevé de quelques marches au-dessus du sol de la nef, est supporté par dix piliers. Les vitraux de Georges Kempf sont de véritables mosaïques de verre peint.

L'église *Santa-Barbara* de Ruttenberg, en Bohême, a pour architecte **maître Jean** (sans autre désignation) qui en continua la construction jusqu'à sa mort arrivée en 1489. Son successeur, **Mathé de Reisek** exécuta alors les parties supérieures du chœur et donna une hauteur presque égale aux trois nefs. Ce même Reisek fut l'architecte des églises de l'Ascension à Aussig (1489 à 1500), de Saint-Nicolas à Laund (1520) et de l'Ascension de Marie à Brux, sans date précise. Quant à l'église de Santa-Barbara, nous en trouvons la construction, postérieurement à la date de 1520, entre les mains de « maître » **Benoît** qui, sans doute, l'acheva.

Dans le Tyrol, l'église de Taulers et le presbytère de la vieille église paroissiale de Bruneck s'élevaient sous la direction de **Valentin Vinkler**, de Pfalzen, qui mourut en 1515; malheureusement l'église de Taulers, acceptée par les contemporains de Vinkler comme une œuvre très remarquable, fut consumée en 1850 par un incendie et démolie pour faire place à une autre construction.

En Allemagne, comme en Italie et dans toute l'Europe, le xv[e] siècle est le siècle des palais-forteresses que les grands font construire pour mettre leurs personnes et leurs trésors à l'abri des revendications royales. Nous citerons parmi les édifices de cette nature le château de Berlin (*Altenburg*), commencé le 31 juillet 1443 et terminé en 1451, le *Château de pierre* de

Misnie, construit de 1470 à 1483 par **Arnold Westphalen** ; le palais épiscopal de Mersebourg que **Thilo de Trotta**, évêque, augmenta en 1466 ; la tour du château de Tuhoraz, en Bohême, dont **Kwieton** fut l'architecte en 1474, celle de l'hôtel de ville de Brandenbourg dite la *Porte Mühlen*, élevée par l'architecte **Nicolas Kraft** de Stettin, deux pyramides érigées devant l'église Sainte-Marie de Lübeck, en 1479, par les deux architectes **Nicolas Rughèse** et **Nicolas Gruden.** N'oublions pas non plus l'arc triomphal élevé en 1515 en l'honneur de Maximilien par l'illustre **Albert Dürer**, l'un des maîtres de l'école allemande de peinture.

Nous terminerons cette rapide revue de l'architecture allemande du XIIIe au XVe siècle, en mentionnant quelques noms d'architectes ingénieurs : **Werner Hohenberger**, de Ratisbonne, qui jeta, en 1420, le pont qu'on rencontre devant la *Porte Jacob* (1), et **Johann Felber**, d'Ulm, fils du peintre de ce nom qui fut chargé, en 1416, d'établir, près de la Porte de Hombourg, les aqueducs et réservoirs destinés à fournir l'eau nécessaire à cette ville ; enfin, **Henry** et **Étienne**, qui élevèrent la *Tour du Guet* de Zittmoning (Bavière), ainsi qu'il résulte d'une inscription lapidaire à laquelle nous nous sommes reportés : « ANNO D^ni 1416 EST ISTA TURRIS PER NOBILEM VIRUM PANCRACIUM PAUMANN A PRIMO FUNDATA ET PER DISCRETOS VIROS ET MAGISTRATUS HEINRICUM ET STEPHANUM MURATORES ET CIVES HUJUS LOCI DE NOVO CONSTRUCTA. »

Quoique déclarée province de l'empire d'Allemagne depuis 930, la Suisse conserva une grande partie de son indépendance, protégée par la noblesse ecclésiastique du pays : les évêques de Coire et de Bâle, l'abbé de Saint-Gall, l'abbesse de Teelbayer, etc.

On comprend que, sous une pareille autorité, les monuments du culte chrétien s'élevèrent rapidement et, en effet, dès le VIIe siècle, l'apôtre saint Gall fondait le monastère de ce nom. Éginhard, secrétaire privé de Charlemagne, en ouvrit un second, puis, en 937, **Winidhart** (ou **Winhart** d'après Ermenrich), moine du premier couvent, fut chargé par l'abbé Grimaldus, de faire

(1) Une confrérie, dite *des Ponts* (*Brückenbrüder*), se consacrait à la construction et à l'entretien des ponts, routes et hospices. De plus on doit, en Prusse surtout, aux chevaliers de l'ordre Teutonique d'énormes travaux hydrauliques dont quelques-uns existent encore aujourd'hui.

des annexes considérables aux deux édifices dont il ne reste plus qu'un cloître qui disparaîtra bientôt complètement.

De 935 à 976 l'évêque **Conrad** fit ériger à Constance, près du lac de ce nom, une cathédrale qui s'écroula en 1052 : le travail fut repris par l'évêque **Rumold** ou **Runold** qui dut reconstruire le chœur et les transepts achevés en 1069. C'est seulement au XIXe siècle que furent élevées les chapelles de Saint-Maurice et de la Vierge.

L'église de Sainte-Marie de Meyringen fut édifiée en 1008 par l'architecte allemand **Rosenkranz**, et la cathédrale de Schaffhouse en 1052 par le prêtre et architecte **Luitpold** ou **Luithard**.

Si ses courtisans ont attribué un peu légèrement au duc de Zaeringen Berchthold V, le plan de la ville de Berne, il est au moins certain que l'exécution en fut confiée au chevalier **Cusson de Bubenberg**, qui se permit de corriger les erreurs de l'artiste grand seigneur.

Un seul nom d'architecte ingénieur est celui de frère **Humbert** qui jeta, en 1280, sur l'Aar, devant Berne, un pont de pierre d'une seule arche de 50 mètres d'ouverture. Ce pont fut considéré comme un chef-d'œuvre jusqu'à sa démolition qui eut lieu en 1405.

Dans le comté de Flandre, à Liège, l'évêque **Hubertus** ou **Hubert** entreprit, en 933, la construction d'une nouvelle église sur l'emplacement de celle dédiée à saint Pierre en 710 : l'église de Saint-Lambert qui a fini de disparaître en 1828. L'architecte **Notker** la termina en 1008 après qu'on y eut travaillé près de quarante ans ; mais elle fut soumise, en 1185, à une restauration. Notker érigea de plus les églises de Saint-Adelbert, de Saint-Jean, de Saint-Laurent, de Saint-Anselme et de Sainte-Croix ; il entoura Liège de fortifications, fonda des bibliothèques, des écoles, etc.

Dans la même ville, en 959, l'évêque **Everhard** ou **Eberhard** érige l'église Saint-Martin et la première église Saint-Paul, remplacée par la cathédrale actuelle, édifice du XIIIe siècle. En 1015, à Berg-op-Zoom (ou Bergues-Saint-Winoc), c'est l'abbé allemand **Siegfried** qui est chargé par Baudoin IV de la construction d'une église et d'un couvent détruits, en 1083, par un incendie.



L. B. ALBERTI

En 1291, la tour du beffroi de Bruges s'élevait, sous la direction de l'architecte **Simon de Genève**. Jusqu'en 1741 on put admirer la flèche pyramidale (d'une hauteur de 19 mètres), cantonnée de quatre clochetons, qui la couronnait ; mais, cette même année, la foudre endommagea la flèche de telle façon qu'il fallut l'abattre complètement.

En 1099, l'évêque d'Utrecht, **Conrad**, précepteur de l'empereur Henri IV, couvrit son pays d'édifices et de forteresses. On lui doit notamment la collégiale ou Notre-Dame d'Utrecht, l'église de Mons et celle de Moriz. Ce prélat, batailleur autant qu'architecte, eut une fin tragique; il mourut assassiné, prétend-on, par un entrepreneur dont il tenait le secret de bâtir solidement sur des marécages. C'est là la légende, mais la vérité est que son assassin était aux gages du marquis d'Egbert, que Conrad avait fait saisir.

En même temps, l'évêque **Théoduin** construisait Notre-Dame d'Huy, détruite par un incendie en 1852.

L'église paroissiale Notre-Dame de Pameleu, commencée en 1235 et terminée en 1239, offre un des exemples les plus intéressants du style de transition de l'architecture romane à l'architecture ogivale qui existe en Belgique et est un des édifices les plus précieux de ce pays, non seulement par son caractère architectonique, mais encore parce qu'une inscription lapidaire du temps, posée au chevet du chœur nous révèle l'existence du plus ancien architecte belge qui ne fut ni prêtre ni moine, **Arnulphe de Binche**.

Quoique des reconstructions du XVIe siècle aient altéré le transept et le collatéral de droite de l'église Notre-Dame de Pameleu, cet édifice montre bien, par la simplicité de son plan en forme de croix latine, par la tour octogonale qui s'élève au-dessus de la croisée, par les colonnes cylindriques de ses nefs, par les triples ouvertures lancéolées qui éclairent le pourtour de son chœur et de ses bas côtés, enfin par son portail à pignon aigu, mais percé à chaque étage d'une seule baie ogivale, tous les éléments du style de transition des anciens Pays-Bas réunis dans un ensemble auquel Arnulphe a su donner d'heureuses proportions et une grande harmonie.

La reconstruction de l'abbaye de Notre-Dame des Dunes, qui tombait alors en ruines, commence avec le XIIIe siècle. En 1214,

Pierre Steene, septième abbé, dressa les plans d'une nouvelle abbaye et de son église. La construction est surveillée, après lui, par **Amalius** et **Egidius Van Steene**, à partir de 1231 et, pendant vingt années, le onzième abbé, **Nicolas de Belle**, religieux de l'ordre de Cîteaux, continue les travaux. Il eut pour successeur l'abbé **Lambert de Kenle** (1252), puis **Nicolas de Gand** et enfin, en 1262, l'abbé **Théodoric**. Tout est détruit aujourd'hui et nous n'avons aucun document qui puisse nous permettre d'esquisser au moins cette énorme construction dans laquelle quatre cents moines trouvèrent place pendant deux cents ans.

Pendant tout le XIV[e] siècle, si fécond pourtant, on l'a vu, en grandes œuvres religieuses, les Pays-Bas semblent se recueillir. Nous n'avons guère à enregistrer, comme constructions de cette époque que la tour de l'église Saint-Martin d'Utrecht, les églises d'Aerschot et de Campen et l'hôtel de ville de Bruges.

Saint-Martin avait été commencé en 1224 par l'évêque **Van Vienen**, sur les fondations d'une église du XI[e] siècle élevée en 1024 par l'évêque **Adelbold**. L'architecte de la tour, **Jean de Henengouben**, en posa la première pierre et la termina en 1382. Cette tour est quadrangulaire et se compose de deux étages marqués chacun par une élégante galerie. Ces deux étages étaient eux-mêmes surmontés d'un troisième étage en forme de lanterne et flanqué à ses quatre angles de contreforts à clochetons. L'effondrement de ce dernier étage, en 1674, à la suite d'un ouragan, a réduit à 107 mètres l'élévation de la tour qui était primitivement de 125 mètres.

L'architecte de l'église d'Aerschot, de 1334 à 1337, se nommait **Jean Pickart** ; celui des églises de Campen, tellement modifiées qu'elles ne portent plus de trace de l'architecture originaire, était, en 1364, un certain **Jean de Cologne** (l'architecte, probablement, de l'hôpital Sainte-Ursule à Cologne) ; quant à l'hôtel de ville de Bruges, également du XIV[e] siècle, il fut construit par **Jean Roggiers**. Nous ne connaissons d'ailleurs aucune des autres œuvres de tous ces artistes, sur lesquels les renseignements biographiques nous manquent absolument. Mentionnons encore, comme édifice flamand du XIV[e] siècle, la halle aux draps de Louvain, commencée en 1317 par **Jean Stevens**, dont les successeurs furent **Arnould Hare** et **Georges Raes**, dont les noms seuls sont connus.

En Flandre, ainsi qu'en France, le château féodal se modifie au fur et à mesure des besoins que la civilisation rudimentaire du moyen âge apporte avec elle.

Le beffroi de Tournai, qui datait du XIIe siècle et se composait d'une tour carrée flanquée aux quatre angles de contreforts cylindriques et d'une plate forme crénelée, ayant été détruit en 1391 par un incendie, sa reconstruction immédiate fut décidée. On s'adressa à maître **Colart Cailliet**, et les travaux, commencés le 28 février 1396, étaient terminés en cent vingt semaines. Cet édifice resta intact jusqu'en 1781, époque à laquelle les créneaux de la galerie supérieure furent remplacés par une balustrade en fer; c'est alors que disparurent les gabres, gargouilles, et girouettes. Chargé, en 1872, de la restauration du beffroi de Tournai, l'architecte Carpentier a restitué, avec un zèle louable, autant que cela lui a été possible, l'œuvre de Colart Cailliet.

Le christianisme s'établit difficilement en Suède et Danemark. Il ne jeta de véritables racines dans ces pays que sous le règne de Canut le Grand, vers 1012; aussi est-ce à cette époque seulement qu'il faut reporter la construction de la première église, en pierre, de Lundt dont l'architecte s'appelle **Donatius**; du couvent de Einsilden, en Switzerland, élevé par **Tietland**, ou Tietlando, architecte, on peut le supposer, du dôme de Gosslar qui date de 916, des églises de Linthoping, édifice romano-byzantin, sans nom d'auteur, et de Vieille-Upsale (Gam' la Upsala) que saint Iago érigea, après 1132, sur les ruines d'un temple païen élevé au dieu Thor; cet édifice était construit en style ogival.

La cathédrale de Rottschild, terminée en 1084 et détruite en grande partie par un incendie arrivé en 1288, sous le règne de Canut IV, était l'œuvre de l'évêque **William**, appelé d'Angleterre par le roi Harold. Elle fut réédifiée et agrandie sous les règnes de Christian IV et de Frédéric VI; mais la grande nef et le chœur sont des restes de la construction du XIe siècle.

Chargé de la construction de la cathédrale d'Upsal, église de la Trinité, Étienne de **Bonneuil** ou **Bonnœil** partit de France en 1278, accompagné de deux tailleurs de pierre pour s'inspirer du goût qui présidait à l'architecture des édifices suédois, afin d'élever, s'il le pouvait, le plus beau monument religieux de la Suède. Cette cathédrale, bien qu'endommagée par un incendie

qui, en 1702, détruisit la tour élevée à l'intersection des transepts, est, en effet, un édifice ogival digne d'être mentionné. Il a la forme d'une croix latine, est divisé en trois nefs, et son portail principal est flanqué de deux tours carrées. Par patriotisme (ou par convictions artistiques), l'architecte en fit presque une copie de Notre-Dame de Paris ; il en résulte que sous le pôle, en face de cet édifice, nous retrouverons presque une patrie. Quelques auteurs suédois ont contesté à Bonneuil la gloire d'avoir élevé ce monument, mais ils n'ont jamais pu découvrir le nom de son véritable architecte. Donc, jusqu'à preuve du contraire, nous maintenons l'assertion de Wiebeking.

Ajoutons à cette nomenclature bien restreinte les modestes églises de Scare, de Nybro, de Finzoazbro, de Biorna et d'Ullarwadsbro, qu'on attribue à l'évêque de Scare, **Benoît**, et nous en aurons fini avec les premiers souvenirs qu'ait laissés l'architecture dans l'extrême nord de l'Europe.

CHAPITRE XII

L'architecture en Angleterre, en Espagne, en Portugal, pendant les XIIIe, XIVe et XVe siècles. — Les architectes suisses et flamands du XVe siècle.

En Angleterre, le style ogival fut en faveur dès son apparition, et on l'appliqua aux constructions civiles autant qu'aux édifices religieux. Cette faveur accordée à l'architecture nouvelle se maintint même plus longtemps chez nos voisins que chez nous. Pendant que l'architecture Renaissance se substituait absolument en France au style ogival, elle ne parvenait à s'introduire en Angleterre que timidement, par surprise pour ainsi dire, donnant naissance (voir page 157) à une architecture particulière qu'on appela le *style Tudor* jusqu'au jour où l'architecture gréco-romaine chassa provisoirement, sous le règne de Jacques Ier, les dentelles de pierre de l'ogive.

En 1010, l'abbaye de Bath, déjà deux fois remaniée en 676 et en 775, était édifiée sur un nouveau plan par l'évêque de Winchester **Elphège**; mais, incendiée peu après sa consécration, l'église de l'abbaye fut réédifiée, de 1140 à 1167, par l'évêque **Robert** pour être incendiée de nouveau au XVe siècle, de sorte qu'il n'en reste aucun vestige.

On doit aussi à Elphège la crypte de l'église cathédrale de cette dernière ville. Son continuateur fut **Walkelin**, alors architecte de l'église de Salisbury (voir l'Architecture en Angleterre au XIe siècle) qui construisit en plein cintre le chœur et le transept; mais **Henri de Blois**, appelé au siège épiscopal de Winchester en 1129, démolit l'œuvre de Walkelin, substitua l'ogive au style romano-byzantin partout où il le rencontra et commença la chapelle de la Vierge élevée sur la façade orientale de la cathédrale dont elle est absolument séparée. Son successeur, l'évêque **Godefroy de Lucy**, fortifia d'arcs-boutants les murs de l'abside

et construisit, dit-on, la troisième crypte dans laquelle domine l'emploi de l'ogive; mais l'édifice n'était pas encore achevé en 1345, date à laquelle l'archevêque **Edington** éleva la façade occidentale de l'église et les deux tourelles hexagonales sur lesquelles vient s'appuyer la voûte de l'édifice. La partie orientale, refaite ou remaniée, vers 1500, par les prieurs Hunton et Silkstède, a toute l'élégance maniérée du style des Tudors; elle est surchargée d'ornements d'un goût très contestable. C'est à cette époque qu'on survoûta la chapelle de la Vierge qui menaçait ruine.

Mais les édifices religieux de la Grande-Bretagne n'avaient pas seulement à craindre le feu ou l'emploi de mauvais matériaux. Les Danois, on le sait, en guerre continuelle avec Guillaume le Conquérant, exercèrent, dans cette contrée, d'épouvantables ravages pendant la plus grande partie des XIe et XIIe siècles. C'est ainsi que la première cathédrale d'York, que la cité toute entière et l'abbaye de Sainte-Mary périrent dans deux incendies allumés par eux en 1069 et en 1136. C'est l'évêque **Tursdam** ou **Turstane** qui commença, en 1139, l'église actuelle. En 1171, l'évêque **Royer** construisit, sur la crypte, le chœur et la chapelle dédiée à la Vierge. En 1227, **John Romagne**, le père (1), achevait le transept septentrional et élevait la tour placée à la croisée des transepts et mourait le 7 avril 1291 en laissant le soin d'achever son œuvre à son fils. Enfin, en 1331, sous l'épiscopat de William de Milton, la cathédrale d'York, la plus vaste de l'Angleterre, était achevée (2).

L'édifice, qui a la forme d'une croix latine à trois nefs, présente une longueur de 156 mètres, une largeur de 34 mètres et une hauteur sous voûte de 33 mètres. Au-dessus de la porte centrale s'ouvre, dans la façade principale, au lieu de rose, une fenêtre énorme de 25 mètres de hauteur sur 10 mètres, ornée de magnifiques vitraux. Cette façade est flanquée de deux tours de trois étages hautes de 58 mètres; la troisième tour, œuvre de John Romagne, est couronnée de créneaux et atteint une hauteur de 70 mètres. Une salle capitulaire octogonale éclairée par

(1) L'église Sainte-Marie, près d'York, est également l'œuvre de Romagne le père.

(2) Des auteurs prétendent que la cathédrale d'York ne fut achevée qu'en 1402 par **John de Birmingham** et citent comme architecte de 1350 l'archevêque **Zauch** ou **Zocuh** qui aurait construit la sacristie destinée d'abord à lui servir de lieu de sépulture.

des fenêtres à meneaux surmontées de trois roses superposées est attenante à la cathédrale.

Pendant que sous l'épiscopat de l'évêque **Herbert** s'élevaient l'église de Norwich, le palais épiscopal et les églises de Elmham, de Lyn et de Yarmouth, l'évêque **Robert Bloët** terminait, en 1124, la construction de la deuxième cathédrale de Lincoln, destinée à remplacer ce monument de l'architecture romano-byzantine consacré en 1092, qu'un tremblement de terre avait assez ébranlé dans ses fondations pour qu'il y eut nécessité de l'abattre. Mais, vingt ans plus tard, la deuxième église elle-même était la proie des flammes et l'évêque de Lincoln **Alexandre**, né à Blois et appelé en Angleterre par l'évêque de Salisbury, son oncle, donnait le plan d'un nouvel édifice.

Nous ne saurions affirmer si ce plan fut suivi par son successeur l'évêque **Hugh**, auquel revient la gloire d'avoir attaché son nom à la construction totale de la basilique de Lincoln dont il érigea la majeure partie de ses propres deniers, à partir de 1186, à moins que l'extrême activité que l'architecte imprima aux travaux n'ait porté atteinte à la solidité de l'édifice. Car nous voyons, en 1239, les évêques Grostède et Bradley fort occupés de réparer l'église de Lincoln fortement endommagée par l'écroulement de la tour centrale. Les travaux, confiés probablement à **Gainsborough** ou **Gaynisburg**, consistèrent dans la réfection non seulement d'une nouvelle tour, mais aussi des transepts et des voûtes tant du chœur que des nefs. On attribue encore à cet architecte la restauration de la salle capitulaire (1306), fondée par Hugh. Quant à la grande fenêtre de la façade et le portail méridional ils furent l'œuvre de **John Welbourne**, architecte et trésorier du chapitre de 1351 à 1381.

Quoi qu'il en soit, la cathédrale de Lincoln est considérée comme l'une des églises les plus monumentales, non seulement de l'Angleterre mais même de l'Europe. En forme de croix archiépiscopale, elle présente une longueur hors-œuvre de 170 mètres et sa largeur, y compris celle des collatéraux, est de 70 mètres. L'abside est carrée comme dans la plupart des églises anglaises de la même époque, mais une magnifique tour de 100 mètres d'élévation s'élève à la croisée des transepts, ornée des statues de onze rois normands, et renferme les cloches. De chaque côté de la porte principale on remarque, non sans surprise, plusieurs

arceaux romano-byzantins qui sembleraient indiquer que l'architecte a pu conserver quelques parties de l'édifice du XI[e] siècle.

Si les historiens du temps ne nous font pas connaître les noms des architectes de la cathédrale de Durham commencée avec le XII[e] siècle, les registres des fabriques nous donnent, en revanche, ceux des prélats sous l'épiscopat desquels eut lieu la construction de l'édifice, avec indication des divers degrés d'avancement des travaux; il nous faut bien nous contenter de ces documents. L'évêque de Durham, Ranulf ou Ralf, commence, en 1093, cette nomenclature. En 1153, l'évêque Galfrid Rufus fait élever une salle capitulaire à l'extrémité méridionale du transept. En 1160, l'évêque Hugh Budsey fait construire le porche dit *Porche de Galilée*, restauré par l'évêque Thomas Langley en 1406. En 1242, Thomas Melsomby ou Melsonby érige, derrière le chœur de la cathédrale, la chapelle de l'autel. En 1258, le prieur Hugh Darlington (2) ou, suivant d'autres, l'évêque Bertram Middleton termine la tour centrale; en 1290 le prieur Richard termine la voûte du chœur, en 1350 le prieur John Fossour élève la *chapelle de Galilée* (ou Galilei), ainsi que le monument destiné à recevoir les cendres de l'évêque Hatfield, à la droite du chœur. Enfin en 1380, **Robert Berington**, architecte, fait exécuter l'*Écran* (ou chapelle des Neuf Autels) qui se trouve derrière le maître-autel de la cathédrale et forme comme un second transept. La partie inférieure des murailles de cette chapelle est décorée d'arcatures trilobées surmontées de quatrefeuilles; les piliers sont formés de colonnettes groupées et annelées, les arcades sont à ogive aiguë; mais, dans le reste de la construction de la cathédrale de Durham, on trouve de nombreuses traces du style précédent. L'édifice, en forme de croix latine, présente une longueur de 140 mètres et une largeur de 26 mètres. Sa hauteur sous voûte est de 23 mètres. Le Porche de Galilée, dont nous avons parlé, qui précède le grand portail, est un édicule composé de douze colonnes doublées qui soutiennent des arcades ornées de chevrons. Deux tours, hautes de 46 mètres, s'élèvent de chaque côté du portail et à la croisée des transepts une troisième tour très hardie de construction se dresse à 70 mètres au-dessus du sol. Les colonnes, qui soutiennent les arcades de la grande nef,

(1) On lui attribue aussi le château de Nordham.



G. B. Cecchi sc.

ANTONIO DA SAN GALLO

ont le fût très gros, complètement rond et orné de losanges et de zigzags. Les arcades sont en plein cintre et ornées de la même façon. L'intérieur du vaisseau a, comme on le voit, tous les caractères de l'architecture romano-byzantine. Un magnifique cloître, œuvre de **Thomas Langlay**, joignait la cathédrale ainsi qu'une *ménécanterie* qui n'existe plus aujourd'hui.

Date également du xiie siècle (1120) le château de Barnard, résidence des rois d'Écosse; on lui donne pour auteur l'évêque de Durham **A. de Bek**, un belliqueux prélat auquel ses contemporains attribuent la construction de plusieurs forteresses. L'église de Croyland, bâtie par **Odo**, prieur de l'abbaye de Croyland et **Arnold**, un des frères, est du commencement du siècle, ainsi que l'église collégiale de Hampshire bâtie par **Ranulf Flambard**, évêque de Durham et le couvent Sainte-Croix, en Hampshire, dû à **Henri de Blois**, évêque de Winchester, l'église de Salisbury et les châteaux de Shireborn et de Devizes, dont l'architecte fut l'évêque **Roger** mort en 1139. Sont de la fin du même siècle : l'église de Hackington, près de Cantorbéry, élevée d'après les plans de **Thomas Baldwin**, moine de Cîteaux, puis archevêque de Cantorbéry, surnommé *Devonius*, mort au siège de Ptolémaïde en 1191, et l'église abbatiale de Gladtonsbury réédifiée en 1180 par l'abbé **Harlewing**.

Deux édifices considérables : les cathédrales de Norwich (comté de Norfolk) et de Cantorbéry appartiennent aussi, tous deux, au xiie siècle. La première fut commencée en 1096 et, en trente-cinq ans, on éleva le chœur, le transept, la tour qui le surmonte et les voûtes des bas côtés. Le seul architecte connu de cette période de la construction est l'évêque **Elborard** ou **Évrard**. La plus grande partie du xiie siècle fut employée à l'achèvement de la grande nef; enfin la chapelle de la Vierge date du milieu du xiiie siècle.

Le plan de l'église de Norwich est en forme de croix latine; sa longueur totale est de 125 mètres et la hauteur des voûtes de 23 mètres. A la rencontre des transepts s'élève une tour flanquée aux angles de contreforts couronnés de clochetons; elle est entourée d'une balustrade crénelée et supporte une aiguille octogone dont les nervures d'angles sont ornées de crochets et de feuilles. D'une construction très hardie, elle s'élève à 100 mètres du sol. La façade occidentale de l'édifice présente bien distinctement les deux styles ogival et romano-byzantin. Ainsi la

fenêtre de la nef centrale est ogivale tandis que les portes, la galerie et les fenêtres qui l'éclairent sont en plein cintre, les arcades ornées de tores ioniques et de chevrons brisés sont soutenues par de lourds piliers romans striés de cannelures torses et couronnés de chapiteaux cubiques. Ce mélange des deux styles est plus apparent encore dans la construction du chœur dont les deux premiers étages sont en plein cintre appuyés sur des faisceaux de colonnettes, tandis que les fenêtres de l'étage supérieur et les voûtes sont en ogive. La maison du chapitre (qui n'existe plus), avec son cloître qu'on voit encore au flanc méridional de la cathédrale, furent construits, en 1299, par l'architecte **Richard Uppenhall**, sur l'ordre de Ralph de Walpole.

La cathédrale de Cantorbéry, construite pendant l'épiscopat de Lanfranc, de 1068 à 1092 (voir chap. x) avait été détruite par un incendie en 1174. Le plan de reconstruction de l'édifice ayant été mis au concours, l'architecte **François Guillaume**, né à Sens, fut jugé digne d'exécuter ce grand travail. Il refit les voûtes, trois travées d'arcades de chaque côté du chœur et le croisillon occidental jusqu'à la voûte. Une chute, qu'il fit malheureusement de l'un des échafaudages, ne lui permit pas de continuer son œuvre qui fut achevée par l'architecte anglais **William**. Ce dernier érigea de plus la chapelle de la Trinité et la Rotonde appelée *Becket's Crown*, du nom d'un riche Anglais qui fit les frais de sa construction. La chronique cite encore, à côté de ces noms, ceux des prieurs **Thomas Chillenden** et **Henri**, qui réparèrent la cathédrale de Cantorbéry aux XIVe et XVe siècles, et construisirent le cloître. Inutile d'ajouter que toute l'œuvre des successeurs de Lanfranc est en style ogival et que la chapelle, particulièrement, est un des modèles de l'ogive fleurie en Angleterre. Deux tours crénelées : la *Tour Dunstan* et la *Tour Arundel* (cette dernière construite de nos jours) décorent la façade principale. A la croisée des transepts une troisième tour, d'une hauteur de 72 mètres, est appelée le *clocher de l'Ange*.

Le plan de la cathédrale de Cantorbéry est en forme de croix archiépiscopale; l'édifice a 54 mètres de longueur, 20 mètres de largeur et 28 mètres sous voûte. La crypte à trois nefs, une des plus curieuses de l'Angleterre, a été conservée lors de la reconstruction faite par Guillaume de Sens.

L'abbé **John Percy** est désigné comme l'architecte de l'abbaye de Leicester élevée au commencement du XIIIe siècle, et l'abbé allemand **Hermann** comme celui de l'église et de l'abbaye d'Ebrach. L'abbé **Bertram**, chanoine de Salisbury et l'évêque **Robert Bingham** dirigèrent, de 1209 à 1246, la construction de la cathédrale de Salisbury (1). La forme de la croix archiépiscopale est également celle de cet édifice qui a 138 mètres de longueur et s'élève sous la voûte à une hauteur de 25 mètres. Sur le flanc méridional de l'église, à partir du grand portail jusqu'au premier transept, se développe le cloître précédant une salle capitulaire octogonale.

L'évêque d'Ely, **Hugh Dalham**, fonde, en 1234, le collège dit *Peter House*, comme l'architecte **Walter de Merton** fonda, en 1264, le collège de Moldon, transféré à Oxford dix ans après sa fondation.

En 1202, un incendie ayant consumé la majeure partie du chœur de la cathédrale de Worcester, l'évêque **Sylvestre** fit réparer les voûtes tombées par suite de ce sinistre. Mais, en 1222, un ouragan acheva la destruction commencée par l'incendie et l'évêque **William de Bleys** (ou Blois) entreprit de réédifier l'église en 1224. Il eut pour successeur dans ce travail **Nicolas** (1281) et l'évêque **Coldham** (1317 à 1327). La forme de l'église est celle d'une croix archiépiscopale : le vaisseau a 130 mètres de longueur dans œuvre, 26 mètres de largeur et une hauteur sous voûte de 32 mètres. Le chœur, les transepts (inégaux de longueur) et la chapelle de la Vierge sont de style ogival primitif. La nef semble avoir été construite (par Coldham sans doute), cinquante ans plus tard. Les arcades en sont également ogivales et supportées par des colonnettes annelées. La tour du milieu, reconstruite une première fois par Coldham, fut de nouveau réédifiée vers 1374.

L'évêque **Quivil** releve l'église d'Exeter, vers 1280 ou 1284, dans le style ogival secondaire. L'édifice a la forme d'une croix latine simple, longue de 126 mètres, y compris la chapelle de la Vierge, profonde de 30 mètres. Il présente ce caractère particulier de voûtes surbaissées avec un triforium sans profondeur. La forme des fenêtres de la nef marque le point de départ du style *perpen-*

(1) On attribue aussi à Robert Bingham le pont de Harnam.

diculaire anglais, dans lequel les meneaux montent droit jusqu'à l'arcade mère de la croisée.

C'est l'architecte **Elias Desham** qui donna les plans de l'église principale de Rochester et de la cathédrale de Salisbury, dont le doyen Richard Poor posa la première pierre en 1220. La régularité, l'unité, la noblesse du style et l'harmonieuse simplicité des détails font de ce dernier édifice un véritable modèle de l'architecture ogivale en Angleterre. Son plan est en forme de croix archiépiscopale. Sur la croisée des transepts s'élève une tour à deux étages, aux angles de laquelle sont quatre clochetons aigus dissimulant le passage de l'étage carré à la pyramide octogonale dont les longues lignes sont interrompues par des ornements d'un goût parfait. Cette tour a une hauteur de 123 mètres. La façade occidentale est percée de trois hautes fenêtres puis d'un pignon aigu ; aux angles, des tourelles à clochetons. L'église absolument carrée, même du côté de l'abside, est éclairée par trois rangs superposés de fenêtres au nombre de 365. Elle présente 138 mètres de longueur, 24 mètres de largeur et 25 mètres de hauteur. Sur le flanc méridional de l'église se développe un vaste *cloître carré*, disposition que nous avons observée déjà en parlant de l'église de Leicester ; une porte percée dans l'un des côtés donne accès dans une salle capitulaire octogone éclairée de huit larges fenêtres. Du centre de la salle s'élève un énorme pilier composé de faisceaux de colonnettes dont l'extrémité s'épanouit de façon à former toutes les nervures de la voûte ; au premier abord, l'effet de ce pilier isolé au milieu de la grande salle froide et nue est saisissant.

L'église d'Ely, spécimen aussi de l'architecture ogivale à ses différentes époques, a la forme d'une croix latine. Mais la grande nef terminée en 1174 — sans nom d'architecte — est en style romano-byzantin. De simples dés cubiques servent de chapiteaux aux piliers qui supportent des arcades semi-circulaires; enfin une tour remplacée, en 1322, par une lanterne, s'élevait à l'intersection des transepts. Le seul nom cité par les chroniques du temps comme se rapportant à ce monument est celui de l'évêque **Eustochius** qui aurait construit, en style ogival primitif, le porche appelé, comme celui de l'église de Durham, *Porche de Galilée*.

L'évêque **Roger de Clinton** ne se contenta pas de bâtir, de

1135 à 1160, l'abbaye de Buildwas ; il commença aussi, vers 1136, la cathédrale de Lichfield que l'abbé **Heyworth** continua en élevant les portails du nord et de l'occident, en 1420 seulement. L'édifice sort un peu du caractère général des églises anglaises de cette époque : c'est le seul qui présente trois flèches, un transept partageant presque en deux moitiés égales le vaisseau entier et une abside polygonale. Trois portes en ogive donnent accès à trois nefs ; au-dessus d'elles règne une galerie composée d'arcs trilobés séparés par des statuettes et cette galerie est elle-même surmontée d'un fronton plein orné de sculptures. Au milieu, s'ouvre une large fenêtre placée en retrait, et une statue de la Vierge couronne le tout. Les deux tours placées de chaque côté de la façade principale sont percées aussi d'une fenêtre et supportent une flèche octogonale, comme la tour qui s'élève à l'intersection des transepts. Chaque flèche est coupée de distance en distance par un anneau et son départ est masqué, suivant la coutume des architectes anglais, par les clochetons d'angle de la tour. Les tours latérales ont une hauteur de 60 mètres et celle du milieu s'élève à 115 mètres. Les vitraux très remarquables de la chapelle de la Vierge y ont été placés seulement après la destruction de l'abbaye de Belgium.

A Londres, l'église Saint-Paul détruite par deux incendies successifs arrivés en 1083 et en 1135 fut réédifiée à cette époque par l'évêque de Beauvais, **Richard.** Il est certain qu'on doit à ce prélat le chœur et le transept et qu'en 1221 l'évêque **Roger Leweyr** ou **Leveyer** termina la tour élevée sur le milieu de la croisée, mais tout l'édifice périt, comme on sait, dans l'incendie de 1666. Vers cette même date de 1106, l'évêque **Giffard** dirigea, disent les chroniqueurs, la construction de l'église du Saint-Sauveur (*Saint-Saviours* ou *Mary Overye*), à Londres. Mais c'est un architecte, **Malmutius Dunvallo,** qui érigea, de 1172 à 1240, l'église des Templiers autour de laquelle se groupèrent les innombrables bâtiments destinés au logement des chevaliers. Après la dissolution de l'ordre (1372) cet amoncellement de constructions fut vendu au comte de Pembroke et l'emplacement qu'elles occupaient est encore appelé aujourd'hui le *Temple.* En 1200, **Richard de Ware,** abbé de Westminster, donne le plan de Saint-Pierre de ce nom, dit aussi Abbaye de Westminster, que d'autres attribuent à l'évêque Fizodo et d'autres

encore à l'abbé Berkinge. Ce qui est certain, c'est que **Berkinge** dirigea le travail depuis 1220. De 1236 à 1261, un architecte italien, **Pietro Calvalini**, élevait la chapelle d'Édouard le Confesseur; la partie de la nef et des ailes datant des règnes de Henri III et d'Édouard Ier était achevée en 1307; la partie ouest de la nef du transept de ce côté ne s'éleva qu'entre 1340 et 1483, ainsi que le grand cloître; enfin la façade ouest date des règnes de Richard III et de Henri VII (1509). Parmi les architectes qui exécutèrent cet immense travail, l'histoire n'a retenu que deux noms : ceux de **Oderick** et de **Walter Veston**, qui travaillèrent de telle façon qu'on put faire la dédicace de la chapelle de la Vierge (sur l'emplacement de laquelle s'élève aujourd'hui la chapelle de Henri VII), en 1261. La voûte principale de l'édifice se soutient sur des piliers de 33 mètres de haut; la nef a une longueur de 92m,24 et le transept une autre de 66m,33, non compris la chapelle de Henri VII. La partie la plus remarquable de l'extérieur, généralement lourd, est le portail ogival du croisillon dit *Porte de Salomon*, œuvre du XVIe siècle dont nous aurons à nous occuper plus loin.

Le vieux pont de Londres est contemporain de l'église des Templiers; la ville est redevable à un moine, **Pierre de Colchester** (1155), de ce pont magnifique de dix-huit arches, dont les unes, celles du milieu, l'ont d'abord fait surnommer *la Merveille*. Sa construction dura trente-trois ans.

A citer seulement comme étant du XIIIe siècle : l'église de Redcliffe, commencée en 1292 par **Simon de Burton**, alors maire de Bristol, et le fort de *Block House*, sur les ruines de la *Medway* à Rochester, dont l'architecte fut **Cloudeslay Shovel**.

Le XIIIe siècle est pour l'Espagne, le siècle des grandes constructions religieuses.

En 1200, l'église de Cervãeno, province de Braga, s'élève sous la direction de l'architecte **Velasco Viegas**.

Si l'on ignore les noms des architectes des cathédrales de Léon et de la Vera Cruz, près de Ségovie, on sait du moins que **Tomé** acheva l'église de San Lucar en 1214 et que **Mateo Paradisco** construisit le pont d'Alcantara, sur le Tage, aux portes de Tolède, en 1217. On présume même qu'il fut l'architecte du pont de Tolède.

En 1218, **Galterio** dirige l'érection de l'église du couvent de Valdedios : en 1226, **Cavez** jette un pont sur le Tamaoja et un pont sur le Minho, bâtit l'église du monastère de Samos, en Galice et, en 1230, la cathédrale de Palma dans l'île de Majorque à laquelle il travailla jusqu'en 1691. Quoique non achevé le portail méridional ne laisse pas d'être remarquable. L'église est un édifice à trois nefs dont la voûte est portée par deux rangs de sept colonnes d'une grande légèreté; du maître-autel au grand portail on compte 75 mètres sur 40 mètres de largeur; la *Torre del Ángel* qui est la tour à gauche de la façade et la Chapelle royale où l'on enterra les souverains de ces petites îles méritent une mention.

Mais un des chefs-d'œuvre de l'architecture espagnole du XIIIe siècle est sans contredit la cathédrale de Tolède dont **Pedro Perez** donna le plan, et dont il surveilla la construction pendant tout le temps qu'il vécut. Le « maestro mayor » fut ensuite **Anequin de Egas** et c'est avec le concours de son appareilleur Juan Fernandez de Liena et de **Francisco de Arenas** qu'il achevait, en 1459, le portail dit des *Lions*. De 1494 à 1536. Anequin eut pour successeur son fils **Henrique de Egas**, dont l'inspecteur était Anton de Egas, probablement parent du maître ; Anton venait de Flandre où il était connu sous le nom de Jean Van der Eyck et où il a laissé des œuvres que nous ferons connaître plus tard. La façade occidentale de la cathédrale de Tolède se compose de trois parties richement et finement sculptées et séparées par deux énormes piliers en forme de tours divisées en étages et ornées de statues. L'une des deux tours latérales inachevées a été couverte d'un dôme octogonal par Teotocopuli (1), l'autre est partagée en trois grands corps; le premier, quadrangulaire, est décoré de colonnettes et d'*azulejos* (2) ; le second, octogonal, présente une fenêtre ogivale sur chaque face ; le troisième, formant une pyramide octogone à la base et arrondie au sommet décorée de trois couronnes d'épines, se termine par une croix de fer. La *Porte des Lions* ou portail méridional a pris son nom des colonnes de la grille servant de piédestaux à des lions. La cathédrale de Tolède, à cinq nefs séparées par quatre-vingt-huit piliers, a une longueur de 113 mètres sur 57 de largeur ;

(1) Voir tome II.

(2) Voir ce mot à notre notice sur l'architecture arabe.

elle présente une hauteur de voûte de 45 mètres. Les chapelles de la nef, comme celles de l'abside, sont d'une richesse inouïe : on peut citer la *Grande Chapelle* qui contient un retable merveilleux de **Francisco de Villalpande**; la chapelle *Mozarabe* avec sa fresque gothique; celle des *Nouveaux Rois* où sont les tombeaux de plusieurs rois, construite sur les dessins d'Alonso de Covarrubias, par **Alvaro Monegro** en 1531, celle du *Sagrario*, où l'on peut voir l'*Ochavo*, sarcophage de bronze et de marbre qui renferme un grand nombre de reliques. Nous ne parlerons pas, et pour cause, de la porte parallèle à la Porte des Lions, œuvre pseudo-grecque du commencement de ce siècle, dont le constraste avec tout l'ensemble de l'édifice cause une véritable douleur à ceux qui le visitent.

Pendant quarante années, Henrique de Egas fut le maître des œuvres de la cathédrale de Tolède; mais il ne faut pas croire que la direction de cette œuvre considérable ne lui permit pas de se livrer à d'autres travaux. L'Espagne lui doit le grand collège de Santa Cruz de Valladolid, aujourd'hui Musée de la ville (1480 à 1492), dans le style de la renaissance espagnole, et l'Hospice des Enfants-Trouvés de Tolède (aujourd'hui Collège militaire), élevé de 1501 à 1514, l'hôpital général de Santiago (1504). Chose étrange et qui se reproduira bien souvent encore, on ignore la date de naissance et de mort des Egas.

Nous avons dit de la cathédrale de Tolède qu'elle était un des chefs-d'œuvre de l'architecture ogivale espagnole; ajoutons que la cathédrale de Burgos en est un second. Malheureusement, nous n'avons trouvé nulle part le nom de l'auteur du plan de cette magnifique création dont l'enfantement d'ailleurs se prolongea pendant près de quatre siècles, puisque, commencée en 1221 sous le règne de Ferdinand, la cathédrale de Burgos ne fut achevée qu'au XVIe siècle. Deux noms d'architectes seulement sont relevés par C. Bermudez comme « maîtres de l'œuvre » en 1513 : ceux de **Juan de Vallego** et de **Juan de Bastaneda**, auteurs de l'arc de triomphe d'ordre dorique élevé au temps de Charles-Quint au héros de la Castille, Fernand Gonzalès.

La façade principale de l'église offre trois portails au-dessus desquels sont trois bas-reliefs représentant la Conception, l'Assomption et le Couronnement de la Vierge; mais ceux qui auront le bonheur de contempler l'édifice, déploreront, comme nous, le



Tolombini sc.

GIULIANO DA SAN GALLO

fronton grec accolé, pendant le XVIe siècle, au portail du milieu et le peu de goût de celui qui n'a pas craint, pour arriver à ses fins, de briser une grande partie de l'ornementation primitive. Au-dessus des trois portails court une balustrade découpée en lettres gothiques qui forment ces trois mots : PULCHRA ES ET DECORA. La rosace est une des plus belles qui se puissent voir ; des deux côtés de la façade s'élèvent deux tours de 84 mètres, surmontées de flèches très légères dans le style ogival tertiaire.

La façade du côté nord est presque aussi ornée que celle de l'ouest, dont nous venons de dire quelques mots. Les voussures de la porte sont remplies de sculptures ou de statues de saints et de divinités mythologiques confondues, suivant l'usage adopté par les architectes des premières années du XVIe siècle. Nous en dirons autant du portail par lequel on entre du côté sud. A la croisée des transepts s'élève une lanterne de 55 mètres, construite sur un plan octogone et percée de larges baies par lesquelles apparaît librement le ciel bleu. En entrant dans la cathédrale de Burgos, on est frappé par la vivacité de la lumière : la blancheur des pierres employées à la construction de l'édifice et aussi l'absence absolue de vitraux en sont sans doute la cause. Si l'édifice y perd un peu de cette majesté mystérieuse qui sied aux basiliques du moyen âge, le chercheur et l'artiste y gagnent de pouvoir distinguer à l'aise les pinacles, statuettes, dais, feuillages, découpures, ciselures, dont l'infinie variété concourt à produire un ensemble merveilleux.

La cathédrale de Burgos, en forme de croix latine, est à trois nefs. Elle présente 100 mètres de longueur, 72 mètres à la croisée et 31 mètres dans les nefs. Les chapelles des tours du chœur sont toutes des œuvres remarquables d'architecture ; celle dite du *Connétable* a été décrite mille fois et nous n'avons rien à retrancher des descriptions de nos devanciers.

En 1232, à Tarragone, commence à s'élever la cathédrale, sous la direction de l'évêque espagnol **Aldegarius** ou **Oldegarius.** L'édifice assez vaste et lourd de formes comprend trois nefs séparées par cinq arcs en plein cintre, reposant sur des piliers massifs composés de colonnes d'ordre corinthien. — Le portail, auquel on arrive par un large escalier, se compose d'une arcade ogivale en arrière de laquelle s'élève un fronton obtus et uni dans lequel s'ouvre une rose garnie de vitraux, surmontée

elle-même d'un autre fronton mutilé. A la croisée des transepts un dôme octogonal peu gracieux se dresse au-dessus d'une voûte ogivale. Le maître-autel est orné de magnifiques bas-reliefs en marbre. C'est **Bellamino** qui donna en 1193, les dessins de la fontaine publique qui décora longtemps la Grand'Place et dont on pourrait peut-être aujourd'hui trouver des traces à Tarragone.

En 1245, fut construite la cathédrale de Santiago de Galice, dont l'architecte, si on s'en rapporte à une inscription découverte dans la sacristie, fut **Miguel de Bozelar** de San Miguel de Arreno. En 1252, c'est la cathédrale de Sainte-Catherine; en 1256, le couvent de Saint-François de Burgos, bâti des deniers de Ramon Bonifice; en 1262, les églises de Valence et du monastère de Bonifaza. Il faut encore mentionner : en 1286, le couvent de Saint-François de Sarragosse, les églises de Saint-Cucufa et de Notre-Dame de Carmen, dont on jette les fondations; ce sont d'ailleurs de tristes spécimens de l'architecture ogivale.

Par les soins des architectes **Pedro Salvar** et **Pedro Despuig**, en 1316, se termina le fameux château de Bellver, dans l'île de Majorque, qui, jusqu'à nos jours, a servi de prison d'État pour le gouvernement espagnol. L'architecte **Mustin Paris** dirigea les travaux de Saint-Félix de Solorio à Santiago de Galice, en 1316. Quelques années après, en 1321, un artiste inconnu commençait la cathédrale de Palencia, qui ne fut achevée qu'en 1506. Citons encore les noms de **Mahomad**, un ingénieur arabe, qui donna les plans de la forteresse del Carpio sur le Guadalquivir, de **Ruy Cil** qui la construisit en 1325 et de **Berengario** ou **Berenger Portelle** de Gerone, architecte, vers ce temps, du cloître de la cathédrale de Vique. On ignore le nom de l'architecte qui construisit, en 1328, l'église de Sainte-Marie de la Mer à Barcelone, vaste construction présentant trois nefs et vingt-huit chapelles latérales; mais on connaît celui de l'artiste qui éleva, à côté, la chapelle Saint-Barthélemy, en 1330; c'est **Viego Martinez de la Camara**.

Le président de la fabrique de l'église de la *Seu*, à Barcelone, doit-il être considéré comme l'auteur ou l'un des auteurs de cet édifice commencé en 1298 et fini vers 1339 ? Le procès-verbal de la translation des restes de sainte Eulalie dans la crypte de la Seu, dressé par le notaire Marie Mayol, donne à **Jayme Fabra** le titre de « el maestro Fabra », et à ses collaborateurs Jean Burguera, Jean

de Puigmolton, Bononato Peregrin, Guillaume Ballester et Salvador Bertrand le nom d'« obreros » (ouvriers). Il est donc difficile de refuser à Jayme Fabra, d'ailleurs architecte, d'après un document certain, du couvent de Palma en Mallorca, au moins une part dans la construction de la cathédrale de la *Seu*. L'édifice n'a jamais été achevé, mais on conserve dans les archives de l'église le dessin de la façade qui était flanquée de deux tours et précédée d'un perron élevé. L'intérieur, à trois nefs, est remarquable par la hauteur des voûtes que soutiennent des piliers élégants et hardis.

Les boiseries du chœur établi sur une crypte consacrée à sainte Eulalie sont une merveille de sculpture et la « capilla mayor » est un assemblage de fines colonnettes, de ciselures et de découpures en pierre dont on se figure difficilement la perfection.

Si la cathédrale du même nom (la *Seu*) de Sarragosse n'était pas achevée à cette époque, l'exécution en était, du moins, fort avancée. Les cinq nefs entourées de chapelles et le portail de la *Pabosteria* exécuté sous Charles V en font un des plus remarquables édifices de l'Espagne. Malheureusement on n'en connaît pas l'architecte, pas plus que celui de la cathédrale de Tortose édifiée en 1347.

Tandis que des ouvriers (arabes probablement) réparent, en 1374, l'Alcazar de Séville, les édifices se multiplient à Barcelone. De cette époque date en effet, la « Casa consistorial » (mairie) de style ogival, mais son architecte nous est également inconnu. Nous donnerons du moins le nom de l'ingénieur constructeur, en 1347, de la citadelle d'Estella (dont il a été assez question, lors de la dernière prise d'armes des carlistes) : c'est l'architecte de la reine de Navarre **Pedro Andréa**; celui de l'architecte de l'Alcazar de Ciudad Rodrigo, aujourd'hui forteresse, **Lope d'Arias** (1372); ceux des constructeurs de la muraille de Lisbonne en 1373, **Ximénes Duriz, Juan Fernandez** et **Basco Bras**; l'église Saint-Augustin de Barcelone, dont aujourd'hui la citadelle *Santa Maria de los Reyes* occupe la place date de 1380 et la Tour dite la *Micaléte*, dans l'église de Valence, est commencée, en 1381, par **Juan Franch** qui en donna les plans. Quant à cette cathédrale, bâtie sur l'emplacement d'un temple romain de Diane, consacré tour à tour au Sauveur par les Visigoths, à Mahomet par les Arabes, à saint Pierre par le Cid, elle fut commencée en 1262

et achevée seulement en 1561. **Pedro Compte** et **Valdomar** sont seuls cités comme ayant dirigé quelques travaux, notamment Valdomar qui aurait été l'architecte, en 1459, de la partie qui relia l'église au clocher, dans l'origine séparé de l'édifice. A la croisée des transepts, une coupole octogonale est percée de grandes fenêtres. L'église est à trois nefs, d'une longueur de 98 mètres sur une largeur de 60 mètres et les voûtes sont soutenues par vingt-cinq pilastres carrés à chapiteaux corinthiens.

Suivant des cédules relatées par Bermudez, **Alfonso Martinez** était, en 1376, maître des œuvres de la cathédrale de Séville et **Juan Garcia de Laguardia**, maître des œuvres de maçonnerie du roi de Navarre, pendant qu'en 1388, sur l'emplacement de la première cathédrale d'Oviédo, s'élevait une nouvelle église. En 1412 l'architecte (inconnu) en achevait la « capilla mayor », la croisée en 1480 et la tour centrale en 1556. Enfin, en 1612, un architecte du nom de **Juan de Uceta**, érigeait aussi, pour cette église d'Oviédo, le monument de la *Semana Santa* qui n'existe plus.

Juan et **Rodriguez Alfonso**, probablement frères, qui vivaient en 1389, laissèrent quelques œuvres remarquables : Juan bâtit l'église du couvent de Guadalupe, à laquelle on arrive par un escalier de vingt-trois marches; pour Rodriguez, il était alors maître des œuvres de la cathédrale de Tolède et quelques archéologues lui attribuent, pour cette raison, le cloître qui touchait à la cathédrale.

Les édifices des dernières années du XIV[e] siècle furent, en Espagne, le pont Saint-Martin sur le Tage, près de Tolède, reconstruit après l'inondation de 1212; le monastère de Sainte-Catherine de Talavera; le pont de Villafranca dit *Pont de l'Archevêque* sur le même fleuve; un autre à Alcala de Hénarès; la forteresse d'Alcala la Vieille; celle de Santorca transformée depuis en maison de correction religieuse; l'église de Villaviciosa; le pont d'Alamin; la tour de refuge d'Alcala la Réal, frontière de Grenade; et le couvent de Guadalupe, construit en 1392 par Juan Francés ou Franch, déjà connu du lecteur.

C'est en 1397 qu'on commence à élever, sur les plans de **D. Santos Angel de Ochandalegui**, un des plus beaux édifices religieux de l'Espagne, la cathédrale de Pampelune dédiée à la Vierge; elle est en forme de croix latine et à cinq nefs; nous aurons occasion de la décrire en parlant de son portail du

XVII[e] siècle. En 1400, c'est **Vizcaino** qui jette les fondements de la cathédrale d'Huesca en Aragon, mais l'œuvre ne fut terminée qu'après diverses interruptions, en 1515 et c'est au ciseau de Olozaga qu'est due la décoration de la façade.

Le roi Ferdinand III avait fait purifier (1248) et rendu au culte catholique la grande mosquée de Séville. L'édifice servit ainsi jusqu'en 1401, époque à laquelle on décida de le démolir; c'est donc à cette date que commencèrent les travaux de la cathédrale actuelle, peut-être sous la direction d'architectes déjà cités Alfonso Martinez, ou selon d'autres, Pedro Garcia, à partir de 1421 et peut être aussi, de **Sanchez Garcia** qui, à ce moment, était maître des œuvres de la citadelle de Séville. Mais, à vrai dire, jusqu'en 1462, on ne sait pas au juste quel fut l'architecte de cette basilique. A cette date, **Juan Norman** prend la direction des travaux avec la collaboration de **Pedro de Toledo**, de **Francisco Rodriguez** et de **Juan de Hoces**. Toutefois, de 1496 à 1502, il semble que tous les artistes furent soumis au contrôle de l'architecte **Jimon** (1), commis expert par l'archevêque; ce qui n'empêcha pas les piliers d'être d'une solidité insuffisante et la voûte de s'écrouler le 28 décembre 1511. Le plan de l'édifice est un quadrilatère ayant 132 mètres de côté, de l'est à l'ouest, et 96 du nord au sud. On y entre par neuf portes surmontées de statues en terre cuite. L'intérieur est à cinq nefs sans compter un double rang de chapelles latérales au nombre de trente-sept; il est éclairé par quatre-vingt-treize fenêtres dont la plupart sont garnies de vitraux peints par Charles de Bruges, Arnauld de Flandre et son fils. Les piliers, formés de faisceaux de colonnettes, ont près de 50 mètres de hauteur; le sol est pavé de grandes dalles de marbre noir et blanc. Cela dit, nous renvoyons le lecteur au volume suivant pour l'historique des travaux exécutés à la cathédrale de Séville pendant les XV[e] et XVI[e] siècles.

C'est à l'évêque **San Domingo de la Calzada** (1109) que l'on doit, suivant certains auteurs, la construction de l'église de Léon; suivant d'autres à D. Manrique de Lara, qui était évêque de cette province de 1181 à 1205. Toujours est-il que la construction de l'édifice dura cent années et qu'il est un des beaux spécimens de l'architecture ogivale en Espagne. San Isidro, église de

(1) Sans doute **Simon** de Cologne, architecte de la cathédrale de Burgos.

Léon, est en forme de croix latine; le portail occidental présente cinq arcs surmontés d'un balcon découpé à jour dominé par deux tourelles hexagonales; la voûte est portée par des piliers d'une extrême légèreté; une galerie d'un travail merveilleux fait tout le tour du vaisseau. Des statues, plus grandes que nature, groupées quatre par quatre, séparent l'une de l'autre les baies du portail principal. Trois rosaces terminent la grande nef et les deux bras du transept; le chœur est séparé de la nef par un mur orné de panneaux sculptés en demi-relief, peints et dorés; des chapelles, toutes plus riches les unes que les autres, règnent le long des collatéraux de l'abside.

Nous citerons encore les noms de **Pedro Sanchez**, architecte de la tour de Cordoue (1406); de **Simon Lopez** et **Miguel de Goyni** ou **Poyni** qui dirigèrent la construction des forteresses de Puente de la Reina et de Sangliera (1410); de **Lucas Bernaldo de Quintana**, architecte de l'église Saint-Pierre à Gijon (1411) reconstruite depuis par Jove Llanos; de **Pedro Balaguer**, architecte de la cathédrale de Lérida en 1414; de **Gil Gonzalès**, architecte du collège de San Bartolomeo (1415); de **Pedro Chacon**, architecte de l'université de Salamanque; de **Sancho de Emparan**, architecte de l'église de Sainte-Marie en Biscaye (1418); de **Semen Lezano**, architecte du palais de Tafalla (1419); de **Lope et Andréa de Sorra** qui dirigèrent les constructions faites vers ce temps à Tudéla et à Sangliera; de **Miguel Navarro** auquel on doit le cloître du couvent de Saint-François de Valence (1421) et de **Martin Llobet**, qui compléta dans la cathédrale de cette ville, en 1424, la tour dite *Micalète*.

En 1426, fut bâtie la Bourse de commerce de Majorque, sous la direction de **Guillermo Sagrera**. Cet édifice, d'une originalité incontestable, a, comme la cathédrale de Séville, la forme d'un quadrilatère flanqué à chacun de ses angles d'une tour octogonale. Chaque façade pleine est coupée, dans le sens de la hauteur, en deux parties égales par un large bandeau richement décoré et, dans celui de la largeur, par trois pilastres qui s'élèvent jusqu'à la rencontre d'une merveilleuse corniche ou balustrade sur laquelle ils viennent saillir pour se couronner de petites tourelles égales en hauteur à celle des tours d'angles. Enfin, derrière la balustrade, s'élève le dôme qui domine tout l'édifice. L'intérieur est éclairé par la lanterne et par les impostes des portes bâtardes.

La voûte, richement décorée, est supportée par des colonnes unies, sans bases ni chapiteaux, mais desquelles part, en se contournant à la façon du feuillage des palmiers, un faisceau de nervures qui viennent s'épanouir et se rencontrer sur la voûte.

Il n'est pas certain que Guillermo Sagrera ait été l'architecte du *Castelnuovo* de Naples, quoiqu'il y ait été vraiment appelé par le roi Alphonse V; mais il travailla au château *del Ovo* et de Sant' Elmo et sa réputation ayant passé les Pyrénées, il fut appelé, en 1416, à élever l'église Saint-Jean à Perpignan (1).

Ce siècle vit naître encore en Espagne beaucoup d'architectes moins célèbres que Guillermo Sagrera, mais dont nous devons néanmoins citer les noms et les œuvres, tels sont : **Fernando de Révilla** (1426); **Guilhem de Rohan** (1430); **Juan Rodriguez** (1435); **Angel Dasteon** (1438); **Fernando de Armiego** et **Torribio de Cambarco** (1439); **Fernando de Carreno**, architecte du palais de Médina del Campo en 1440.

Juan et **Simon**, dits de Cologne (de leur lieu de naissance), dont les véritables noms étaient Johann et Simon von Köln, amenés sans doute en Espagne par l'évêque Alfonso de Carthagène à son retour du concile de Bâle, en 1442, élevèrent, en 1454, les bâtiments de la Chartreuse de Miraflores, la chapelle de la Visitation dans la cathédrale de Burgos et quelques-uns des édifices civils qui décorent cette ville. Juan étant mort en 1466, son œuvre fut continuée par l'architecte espagnol **Fernandez de Matienzo** et terminée, en 1488, par Simon, fils de Juan, qui était mort lui-même avant 1512. Bermudez attribue à ce dernier la chapelle fondée dans la cathédrale de Burgos par le connétable Pedro de Velasco, ainsi que les grandes baies qui éclairent l'église et la chapelle de la Conception dans laquelle est enterré l'évêque Luiz de Acuña. Il semble aussi indiquer, mais sans l'affirmer, que Juan et Simon furent les architectes des deux tours de la cathédrale, dont l'une fut terminée en 1455; il leur attribue d'ailleurs l'honneur d'avoir fondé cette école d'artistes qui conservèrent en Espagne les traditions de l'art ogival jusqu'au jour où Covarrubias et Siloe introduisirent les principes de l'architecture gréco-romaine.

Du même temps sont : l'église du couvent de *San Juan de los Reyes*, à Tolède, aux murs de laquelle on voit encore suspendues

(1) Sagrera vivait encore en 1450.

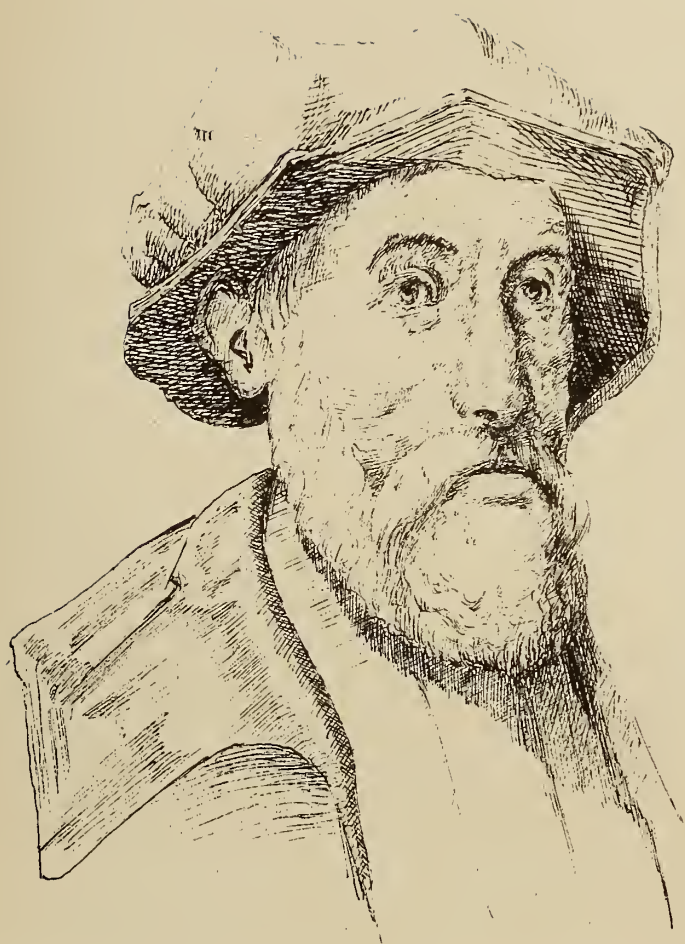
les chaînes des chrétiens captifs délivrés de la servitude à Grenade, l'hôpital et les couvents de Santa Cruz, de San Jéronimo de Santiago et de Sainte-Engrace.

Lorsque nous avons dit quelques mots de la cathédrale de Valence, nous n'avons pu mentionner le nom (resté inconnu) de l'auteur du plan de l'édifice, et nous nous sommes contentés de mentionner ceux de Pedro Compte et de Valdomar de Valence. Celui-ci dirigeait, en 1459, la construction de la chapelle de Saint-François de Borja en même temps qu'il faisait élever dans cette même ville l'église du couvent de San Domingo, terminée en 1476, pendant que Pedro Compte, s'inspirant de l'œuvre de Guillermo Sagrera, érigeait la Bourse de Valence. Les églises de Saint-Barthélemy de Olaso, en Guipuzcoa, dont le portail a été respecté et le monastère de Santa Maria del Parral, à Ségovie, sont deux œuvres de cette époque et eurent pour architectes l'une **Martin Sancho**, l'autre **Juan Pacheco**. De la même époque est sans doute aussi le portail latéral de l'église de Coria, fondée par l'évêque Jimenez de Prexamo, architecte **Martin Caballero**, mort en 1488, suivant une inscription relevée au fronton de ce portail.

En 1476, **Luis de Gramondia** et **Antoine Albitzturitz** construisent l'église de Cascantes, en Navarre; en 1477, l'ingénieur **Estacio** commence l'ancien môle de Barcelone; **Juan de Candumo de las Tablas** surveille les travaux de l'église d'Oviédo (1475), tandis que **Alonso Niete** fait construire la forteresse de Medina del Campo. En 1481 un moine, **Juan de Escobedo**, est chargé de la reconstruction de l'aqueduc de Ségovie et, en 1483, on pose la première pierre du collège des Dominicains de Valladolid, attribué à **Matias Carpintro** (1), tandis qu'**Arnau Bonchs**, d'Aix-en-Provence, dirige, en 1491, la construction du môle de Tarragone.

Pedro de Guimel, architecte du cardinal Ximenès, compte parmi ses œuvres l'église de Saint-Just et du Pasteur, à Alcala, dont les travaux durèrent de 1407 à 1509. La même année, **Pedro de Valdevira** jeta les fondements de l'église de Jaën. Son troisième fils, Andréas, lui succéda, puis **Alonso Barba**; mais l'édifice ne fut achevé qu'en 1634. Valdevira, architecte aussi du

(1) Carpintro se suicida le 31 juillet 1490.



ARISTOTILE DA SAN GALLO

castillo de Sabiote et de la chapelle de *San Salvador*, à Ubeda, donna le plan de l'hôpital de San Francisco, de Baëza, mais ce fut **Francisco y Cristobal Valdevira**, son autre fils, qui acheva l'édifice, pendant que Pedro était occupé aux travaux de la cathédrale de Jaën et du palais d'Ubeda; ajoutons que, faute d'argent, les constructions furent arrêtées jusqu'en 1634, époque à laquelle elles furent reprises, grâce au cardinal Moscoso. Un troisième **Valdevira**, nommé Alonso, et probablement petit-fils de Pedro, n'est connu que par un *Traité sur la coupe des pierres*, publié en 1661.

Santa Cruz de Valladolid et l'hôpital de Santa Cruz de Tolède, commencés en 1480, furent terminés en 1492 par **Henrique de Egas**, fils d'Anequin de Egas, l'un des architectes, comme on sait, de la cathédrale de Tolède.

Ce n'est guère qu'à partir du XIII[e] siècle qu'il est fait mention dans les rescrits royaux et les registres des fabriques du royaume de Portugal d'architectes ayant édifié quelques monuments importants. Une seule église, celle de Lagos, est citée comme construite vers le milieu du XII[e] siècle, par un Français, **Raymond de Montfort**; dom **João Symbon**, architecte au service de Dionis I[er], et qui fit, en cette qualité, le plan des fortifications du château de Arragolas, vivait de 1279 à 1325 et la première pierre de la cathédrale d'Alcobaça, construite sous la direction de **Dominique Dominguez**, fut posée en 1310.

La cathédrale d'Amaranthe, qui s'éleva sous la direction de l'archevêque Gonsalva, date de 1324, ainsi que le monastère de Odivellas dont **Alfonso Martins**, fut l'architecte (*mestre das obras*).

De la date de cette construction à celle du Palais royal de Lisbonne, par **Étienne Jelmi de Capugnano**, il s'écoule un demi-siècle (1375) et la construction de l'église de Guimarães par **Juan Garcia**, architecte également du monastère bénédictin de Saint-Jean de Pendorada, ne commence qu'en 1383 pour finir en 1433. Mais, vers 1385, commencèrent les travaux du couvent de Santa Maria da Vittoria, à Batalha, élevé par Jean I[er], en souvenir de sa victoire d'Aljubarotta sur les Castillans. C'est un Irlandais du nom de **David Hackel** ou **Hachett** qui en donna les plans. Il eut pour successeurs, en 1402, **Alfonso Domingues** de Lisbonne, et en 1448 maître **Huet** et **Martin**

Vasques d'Evora auxquels succédèrent, en 1450, **Ferdinand** d'Evora, **Guillaume** d'Evora, en 1477, puis, **Matteo Fernandez** père et fils, architectes de Santarem et Portugais, de 1480 à 1516 (1). L'église de Batalha, de style ogival, rappelle la cathédrale d'York. Le portail haut de 19 mètres et large de 10 mètres est orné de statues exécutées avec un talent remarquable. L'intérieur est d'une simplicité grandiose, mais les vitraux de Guilherme et de Taca sont merveilleux de coloris. La salle capitulaire, avec sa coupole de pierre que ne soutient aucun pilier, percée au milieu d'une large rosace, est d'une hardiesse de construction incomparable ; le cloître voisin de l'église se distingue par l'élégance de ses arcades et de ses fontaines. Derrière le maître-autel est la *Chapelle imparfaite* (ainsi nommée parce qu'elle ne fut jamais achevée) qui présente dans son ensemble un mélange bizarre du style ogival et du style renaissance, avec des réminiscences de l'architecture mauresque.

Les deux Fernandez unissaient les connaissances de l'ingénieur à celles de l'architecte et c'est ainsi qu'ils établirent les fortifications de l'île de Madère et d'Alcobaça et les dessins de la forteresse de Salvatierra dont la construction fut dirigée par l'architecte **Juan de Castillo**, depuis 1528.

Suerio avait succédé à maître Bernard dans les travaux du monastère de Sainte-Croix de Coïmbre en 1168 ; les autres architectes de ce monastère ont été **Pedro Alfonso** (1436), **Marc Pires** (en 1477), **Jacques François Longuin** (de 1495 à 1527) et **Jean de Rouan** (ou Rouen), architecte français auquel on attribue le retable en pierre de l'église. C'est à cet artiste que la fille du roi Emmanuel, doña Maria, confia la construction de l'église de Luz près de Lisbonne.

En 1473, commence l'illustration de la famille des **Annès** ou **Eannès** qui donna plusieurs architectes au Portugal : **Annès Pierre**, cité comme architecte du gouverneur pour ses possessions d'Afrique : Ceuta, Alcaçar, Tanger, Arzilla, etc. ; **Annès Martin**, de Santarem, confirmé dans l'emploi de « maître des travaux royaux » à Lisbonne, en 1477 ; **Annès Alphonse**, **Gon-**

(1) Une pierre tombale placée à l'entrée de l'église du couvent qualifie chacun de : *Maestro de las obras de dicha iglesia* et un des corbeaux qui reçoivent les retombées de la voûte de la salle capitulaire porte, sculpté en demi-relief, le buste d'Alfonso Domingues mort de froid, la nuit même du décintrement.

zalo **Rodrigo** et **Jean Lourenço** chargés de la construction du couvent du « Carme » par le connétable Péreira.

En 1490, Jean II appelle d'Italie un architecte du nom de **Boytaca** ou **Boytaqua** auquel il demande les plans du couvent du « Jésus » de Sétubal dont les parties supérieures, ainsi que la salle capitulaire, ne furent terminés que sous Philippe II, en 1493. L'architecte fut pensionné en raison de son travail par le roi Emmanuel; en 1511, nouvelle distinction lui fut accordée à l'occasion de la construction des fortifications d'Arzilla et il mourut en laissant pour successeur Jérôme Boytaca, son fils, dont nous ne connaissons pas l'œuvre.

Ce roi Emmanuel favorisa singulièrement le développement de l'architecture en Portugal. C'est sur ses ordres que fut construit, en 1495, le couvent de l'ordre du « Christ » par **Aires de Quental**, dont la statue se voit dans le tympan du grand portail et que **Rodrigues Martin** et **Jean**, père et fils, élevèrent le palais de Cintra et celui de Santarem (1490). Mais l'édifice qui illustra vraiment le règne d'Emmanuel est le couvent de Sainte-Marie de Belem dont Boytaca donna les plans et dont les constructeurs furent, avec le maître, **Luis Fernandez** et **Francisco de Benavente**.

Nous avons cité tous les architectes connus qui se succédèrent dans cette construction, faut-il encore ajouter à notre nomenclature celui de l'architecte **Thomas**? C'est ainsi cependant qu'il est mentionné dans un document de 1512 et aussi comme auteur du tombeau de D. Théatius, à Sainte-Croix de Coïmbre. Commencé en 1500, le couvent de Belem offre un assemblage, heureux cette fois, de styles divers; le style ogival s'y trouve associé à celui de la Renaissance avec des réminiscences mauresques, comme en présentent presque tous les édifices civils de la Péninsule à cette époque. Le plan de l'église est à trois nefs avec un portail d'une richesse de sculpture incomparable; il en est de même de l'ornementation des piliers qui supportent les voûtes et des tombeaux qui y ont été élevés aux rois Emmanuel et Jean III.

En Suisse, l'architecte **André Matthis** construit dans Berne, en 1334, la promenade appelée la *Plateforme*, que soutiennent des murs d'une hauteur de 39 mètres, et l'année

1416 se termine avec la pose de la première pierre de l'hôtel de ville de Berne dont les architectes furent deux Suisses : **Henri de Gentenbach** et **Nicolas Hetzel**.

A côté de la cathédrale de Genève, du « Munster » de Zurich et du « Frauen-Munster » de cette même ville, dont les architectes sont inconnus, nous sommes heureux de pouvoir citer les noms des architectes de deux édifices religieux remarquables élevés en Suisse pendant le xve siècle : la cathédrale de Berne et celle de Bâle.

Le premier de ces édifices fut commencé en 1430 par **Mathieu Enzinger** et continué par **Vincent**, son fils, puis par **Mathias**, son petit-fils. Il n'était pas terminé lorsqu'arriva la mort de ce dernier (1451) et celui qui eut l'honneur d'achever cette grande œuvre, en 1502, se nommait **Étienne Abrugger** et était probablement originaire de la Suisse. La tour de la cathédrale de Berne, dont la hauteur est de 62 mètres et qui est restée inachevée, présente de nombreux points de ressemblance avec celle du « munster » d'Ulm. Toutefois celle-ci a été construite en grès dur tandis qu'il n'a été employé que des briques dans la tour d'Ulm. L'église est à trois nefs, d'une longueur de 52 mètres, de 25 mètres de largeur et la hauteur sous voûte de la grande nef est de 30 mètres. Les sculptures fort remarquables sont dues au ciseau d'un sculpteur westphalien, Erhard Kung.

Pendant que les Enzinger élevaient la cathédrale de Berne, **Hans Nussdorf** ou **Nussdorfer** érigeait les deux tours de 72 mètres d'élévation (y compris les pyramides) de la cathédrale de Bâle, les trois entrées et les derniers bas côtés. Commencés en 1484, les travaux de Nussdorf semblent avoir été terminés en 1500. Cette adaptation du style ogival à un édifice roman, puisque la cathédrale de Bâle avait été fondée en 1010, n'a pas été heureuse et les parties conservées de l'édifice primitif, notamment le portail appelé le *Gallenpforte*, ainsi que le « lectorium » de 1391, font regretter que l'architecte du xve siècle n'ait pas eu le respect du plan de son prédécesseur. Telle qu'il est aujourd'hui, l'édifice est cependant digne de l'attention des chercheurs, précisément à cause de ces restes romans échappés à la main du temps.

Nous arrivons, avec le xve siècle, à la période la plus remarquable de l'histoire de l'architecture dans les Pays-Bas. Sur un

territoire d'une minime étendue, si on la compare à celle de la France et de l'empire d'Allemagne surtout, ce siècle voit élever une quantité prodigieuse d'édifices aussi remarquables par la perfection que par l'importance de l'œuvre. Il suffirait de rappeler les églises Sainte-Waudru de Mons, Saint-Pierre de Louvain, Saint-Gommaire de Lierre, Saint-Sulpice de Diest, les clochers de Notre-Dame d'Anvers, celui de l'hôtel de ville de Bruxelles, la tour de Saint-Rombaud et les travaux exécutés, pendant cette période, à Sainte-Gudule de Bruxelles, pour justifier notre opinion, alors même que nous n'aurions pas également à citer les hôtels de ville de Louvain, de Mons, etc.

De 1425 à 1468, **Gilles van den Bossche** dit Joës et **Henry de Mol** dit Coomon, tous deux conseillers communaux de la ville de Bruxelles, se succèdent dans la charge de « maîtres de l'œuvre » de Sainte-Gudule, sans qu'il soit possible d'indiquer sur quelle partie de l'édifice ont porté leurs travaux ; mais si le chœur et le transept semblent avoir été terminés avec le XIIIe siècle, la nef et la façade qui présentent tous les caractères des deux siècles suivants, doivent être certainement attribuées aux deux architectes que nous venons de nommer et à leur successeur Van Ruysbroeck que nous retrouverons tout à l'heure. L'intérieur de Sainte-Gudule est d'une architecture grandiose, quoique simple. L'épaisseur et la nudité des piliers de la nef ne choquent point le regard dans ce grand espace de 110 mètres sur 50 mètres de largeur que donne la réunion des trois nefs; l'immense fenêtre ogivale percée dans le pignon couronné d'aiguilles qui s'élève au-dessus de la porte centrale est d'un grand effet architectural, malgré sa simplicité. Van den Bossche et Henry de Mol construisent aussi l'église de Anderlecht et meurent, le premier en 1459 ou 1460, le 10 février, le second en 1470. **Jean Gheerys**, dont on a retrouvé le tombeau dans le cimetière de l'église de Vilvorde, travailla-t-il également à Sainte-Gudule? Il est cité, du moins, comme présidant aux constructions élevées à Bruxelles, au temps de la duchesse Jeanne.

Saint-Nicolas de Gand est restauré, en 1427, par deux architectes gantois : **Lievin Boëne** et **Jean Colins**, mais la tour rebâtie en 1406 eut pour architecte **Thierry de Steen Houkelle** ; enfin la tour carrée de Saint-Jacques d'Anvers qui est, d'ailleurs, restée inachevée, est l'œuvre de **Herman de Waghermakère**

dit le **Vieux**, qui en fut l'architecte de 1491 à 1503; ensuite, de ses deux fils, **Dominique** et **Herman le jeune**, puis enfin de **Rombaud Keldermans**.

Le chœur de l'église de Louvain est commencé en 1417 par **Sulpice van Vosst** ou **Plissis van Diest** né à Diest; cet artiste en commence également la tour dont il dirige l'érection jusqu'en 1438, puis celle de Notre-Dame du Lac, à Tirlemont en 1436. De 1434 jusqu'à sa mort arrivée le 19 septembre 1439, Plissis van Diest ne paraît plus s'être occupé que de fortifications ou autres travaux du génie militaire ; ses successeurs à l'église de Louvain furent **Jean Keldermans** et **Mathieu de Layens**.

C'est à ce dernier, né vers 1404, que les magistrats de la ville de Louvain demandèrent, en 1445, un projet d'hôtel de ville. Mathieu de Layens était déjà connu par la construction de la tour colossale dite *à peine perdue* qu'il avait élevée en 1426. Les plans adoptés, il se mit à l'œuvre le 29 mars 1448 et l'hôtel de ville de Louvain était achevé en 1463. C'est un quadrilatère dont la façade un peu plus large que longue présente 34 mètres de développement. Elle se compose d'un rez-de-chaussée et de deux étages. Les archivoltes des fenêtres sont ornées de feuillages et leurs entre-deux présentent des saillies qui s'élancent du rez-de-chaussée au toit, décorées de dais, de niches, etc. Une balustrade découpée, surmontée de pinacles, borde le toit qui présente trois rangées de lucarnes; aux quatre angles de l'édifice sont des tourelles octogones garnies de balcons et terminées par des flèches pyramidales ; aux deux extrémités du toit, deux tourelles dominent les quatre autres flèches. Tel qu'il est, l'hôtel de ville de Louvain peut être considéré comme le plus bel édifice civil de style ogival que possède aujourd'hui la Belgique. Mathieu de Layens n'en élevait pas moins, en 1451, le baptistère de l'église Saint-Léonard; il collaborait à l'édification de Sainte-Waudru, dont la première pierre fut posée le 13 mars 1460, et, en 1470, à celle de Notre-Dame du Lac. On lui doit enfin le local des « chambres de rhétorique et de sermons » dit la *Table ronde*, qui, construit en 1480, fut démoli en 1818; mais en quelle année mourut Layens, nous l'ignorons malheureusement.

Avant de dire quelques mots de l'œuvre de Notre-Dame d'Anvers, citons encore l'église de Veere dans l'île de Walcheren

à laquelle travailla, de 1476 à 1512, Antoine Keldermans dont nous donnons plus loin la biographie. Converti en hôpital, puis en caserne pendant de longues années, cet édifice est appelé à disparaître prochainement, s'il n'y est point fait de réparation : il aura été, du moins, pour nous, l'occasion de donner aux lecteurs la formule ou l'une des formules des contrats imposés à cette date, dans les Pays-Bas, aux architectes des édifices publics (1).

Notre-Dame d'Anvers, un des beaux spécimens de l'architecture ogivale flamande, a été malheureusement, en 1533, la proie des flammes, de façon qu'elle n'est vraiment aujourd'hui que le produit d'une restauration plus ou moins intelligente. On prétend (avec raison, croyons-nous) qu'elle fût l'œuvre de deux architectes **Peter Appelmans** et **Jean Amelius** ou **Hans Amel** dont les noms seuls sont connus.

Le chœur de l'église d'Anvers était terminé en 1411 ; alors commença la construction du clocher gauche. Terminé seulement en 1518, ce clocher est certainement la partie la plus remarquable de l'édifice ; composé de plusieurs étages décorés d'une riche sculpture il atteint une hauteur de 144 mètres. La tour du côté sud, aussi élevée sur le plan d'Amelius, n'a jamais été achevée. La cathédrale d'Anvers, telle qu'elle a été réédifiée depuis 1533, est une vaste construction de 117 mètres de longueur sur 65 mètres de largeur dans œuvre, aux transepts; la

(1) « Le 13 décembre 1479, il a été fait un contrat entre messire Wolfard de Borseles, seigneur de Weere et maîtres Jacques Janszone et Rombaud Hanneman, comme maîtres de l'église de Veere pour l'église, d'une part; et maître Antoine Keldermans, tailleur de pierres de Malines, maître d'ouvrages, d'autre part, de la manière qui s'ensuit, à savoir que le même maître Antoine a accepté d'*ordiner* la nouvelle église de Veere, d'en être le maître, de supporter la charge des travaux avec tout ce que le maître des travaux de l'église est tenu de faire ce dont il aura, pour son salaire, deux escalins par jour et les journées seront comptées à partir du moment que pour arriver ici à Veere, il partira de sa maison dans le but de venir, et de plus, il aura des mêmes maîtres d'église deux livres dix escalins de gros, monnaie de Flandre, annuellement comme honoraires, aussi longtemps qu'il sera maître des travaux. Et par rapport à ceci ledit maître a fait le serment qu'il lui était imposé de faire devant l'écoutèle de Veere, de faire le profit de l'église et tout ce qu'un bon maître d'ouvrage est tenu de faire selon son meilleur savoir et sa meilleure intelligence. En témoignage de quoi j'ai posé ci-dessous ma signature, à la prière de maître Antoine et des maîtres de l'église et des susdits et cela a été enregistré le 20 décembre de l'an 79 prédit. Signé : A.-D. Ridder. » Nous devons ce document à l'obligeance de M. Paul Saintenoy, architecte à Bruxelles.

nef principale est accompagnée de chaque côté de trois nefs plus étroites, mais d'une hauteur de voûtes de 30 mètres. On compte dans l'intérieur deux cent trente arcades et cent vingt-six piliers ; au centre du transept s'élève une lanterne soutenue sur des penditifs à ogives ornés de fresques. Pendant que s'élevait le clocher de la cathédrale, Herman de Waghermakère, dit le Vieux, présentait les plans de la tour de l'église Saint-Jacques, voisine de la cathédrale et en jetait les fondements en 1491 (1). Nous verrons, dans un autre chapitre, par qui elle fut continuée après la mort d'Herman arrivée en 1503 ; disons seulement que le conducteur des travaux, son véritable collaborateur s'appelait **Thierry de Coffermakère.**

Le 22 mai 1452, était posée la première pierre de la tour de Saint-Rombaud, à Malines, dont l'architecte fut **Walter Coolman** et qu'acheva, en 1534, **Jean Stassius** ou **Taësens**, devenu architecte de l'hôtel de ville de Gand ; nous aurons occasion de rappeler son nom en faisant l'histoire architecturale de cet hôtel de ville.

L'église cathédrale de Gand, devenue église Saint-Bavon, depuis que Charles-Quint, en 1540, voulant élever une citadelle sur l'emplacement de l'abbaye de Saint-Bavon, la donna comme indemnité aux religieux supprimés, fut commencée en 1228, ou en 1274, d'après M. Wauters ; mais c'est en 1462 seulement que l'architecte **Sommer** ou **Sommère** éleva la tour placée à l'occident de l'édifice. Les portails en sont d'une trop grande simplicité, et le corps de l'édifice ne répond pas, en apparence, à l'élévation des voûtes. La tour, finie seulement en 1514, est octogone et remarquable par la hardiesse de ses proportions et la richesse de ses ornements ; elle supportait une flèche de 32 mètres, consumée par un incendie en 1663. L'église, construite dans le style ogival des XIIIe et XIVe siècles, présente le plan de la croix latine avec transepts et collatéraux ; des chapelles fort bien ornées accompagnent le chœur et les bas côtés.

Au moment où s'élevait la tour de l'église Saint-Bavon, Rombaud Keldermans et Dominique de Waghermakère, dont nous avons déjà cité les noms en parlant de Saint-Jacques, donnèrent les plans de l'hôtel de ville d'Anvers ; mais cet édi-

(1) L'édifice existait déjà en 1417, époque à laquelle les échevins lui donnent le nom de chapelle. Elle ne fut érigée en paroisse qu'en 1479.



G.B. Cecchi sc

JACOPO SANSOVINO

fice, dont la première pierre fut posée le 1er juillet 1481, par l'échevin Adrien Vilain, sire de Rasenghien, démoli depuis le XVIe siècle, a été remplacé, en 1681, par celui qu'on voit aujourd'hui.

Rombaud Keldermans était d'une illustre famille d'architectes flamands; car elle compta parmi ses membres **Laurent Keldermans**, qui, avec **Van Desde** et **Louis Van Bodeghem**, avait entrepris, à Bruxelles, la construction de l'hôtel de Nassau, en 1481, et **Antoine Keldermans**, le collaborateur de **Van Heyst** qui traça, le 24 juillet 1489, le plan de la place devant le palais, dite *Cour des Bailles* et le plan de la *Maison du Roi* à Bruxelles. Antoine mourut en 1514 et Van Bodeghem en 1540. La date de la mort de Rombaud nous est inconnue, mais nous savons qu'en 1525 il était l'architecte de la chapelle du palais de Bruxelles, qui malheureusement n'existe plus.

La flèche de l'hôtel de ville de Bruxelles est, avec celles des églises d'Anvers et de Sainte-Gertrude de Louvain, un des beaux spécimens de l'ogival flamboyant dans les Pays-Bas. Elle témoigne aussi des efforts faits par l'architecte pour mettre ses œuvres en harmonie avec l'œuvre de ceux qui l'avaient précédé. Cet architecte, **Jean Van Ruysbroeck**, était fils de **Gilles Van Ruysbroeck** dit **Van den Berghe**, aussi architecte, qui vivait en 1431 et était déjà connu par la construction, en 1443, d'un pont orné de sculptures à Audenaerde. On se rappelle ce que nous avons dit de la participation probable de Gilles à l'érection de Sainte-Gudule de Bruxelles ; c'est le 23 janvier 1448 ou 1449 que Jean fut chargé de l'édification de la flèche de l'hôtel de ville. « Il devait tracer le travail de la tour, faire amener à ses propres frais les modèles nécessaires, surveiller les ouvriers, était responsable de la taille des pierres et recevait comme salaire annuel vingt-quatre saluts d'or... » Ce magnifique travail était terminé en 1455 et le 22 (ou 25) juillet de cette même année, la statue colossale de saint Michel était placée au sommet de la flèche. Ce qui n'empêcha pas l'érection de la flèche de Sainte-Gertrude de Louvain que Van Ruysbroeck avait terminée deux ans auparavant (19 novembre 1453).

Après la mort de l'architecte de la ville, **Gilles Lambrecht** surnommé **Stoepoet**, dont nous ne connaissons pas les œuvres, Van Ruysbroeck fut nommé « maître-ouvrier des maçonneries du

duché de Brabant », et restaura en cette qualité le château de Vilvorde, appartenant au duc Philippe de Bourgogne, la *vis* du château d'Hesdin, en Picardie, la majeure partie du chœur de l'église d'Anderlecht.

Van Ruysbroeck mourut le 28 mai 1485, laissant trois enfants, dont un aurait été certainement le digne successeur de son père, si, compromis dans l'émeute des corporations, en 1477, il n'avait pas payé de sa tête sa rebellion contre les institutions du pays.

Nous ne pouvons nous dispenser de citer au moins le nom d'un architecte, qui, vers 1502, travailla aussi à la maison communale de Bruxelles : **Jacques Laureys** dit **Van Thienen**, qui restaura le chœur de l'église de Bourg (?), construisit une nouvelle galerie dans le palais en 1534, et qui, en 1539, réédifia la Tour des Chartes au château de Vilvorde.

Le style de la Renaissance fait une première apparition dans les Flandres, en 1452, avec un architecte bruxellois, **Guillaume de Vogel**, qui décore dans ce style la grande salle du château de Louvain. Mais ce fut un essai isolé et lorsque Rombaud Keldermans en construisit la chapelle en 1533, les Flamands avaient abandonné depuis peu d'années la forme ogivale.

CHAPITRE XIII

Les édifices de style romano-byzantin ou lombard viennent prendre la place, en Italie, des anciens temples païens transformés ou des églises primitives détruites. — Causes du petit nombre des édifices de style ogival en Italie. — Les Italiens se soustraient aux influences architecturales de l'époque et dessinent déjà le mouvement artistique qui va produire la Renaissance.

« Jusqu'au xie siècle, soit effet de l'habitude, soit inimitié contre les Grecs, soit rigidité des papes à ne pas laisser s'altérer sensiblement le type primitif de la basilique, les Italiens s'en étaient tenus au style latin. Mais les relations commerciales d'Amalfi, de Pise, de Gênes, d'Ancône et de Venise avec l'empire d'Orient, amenèrent une alliance de l'élément latin et de l'élément byzantin d'où résulta ce nouveau style dont nous avons déjà indiqué les caractères essentiels et qui porte en architecture le nom de roman ou romano-byzantin, et quelquefois celui de *lombard de la seconde période*. Cette dernière appellation est, selon nous, parfaitement inexacte, les Lombards, ces barbares venus des steppes de la Germanie qui occupèrent l'Italie septentrionale de 568 à 774, n'ayant jamais pu posséder même l'apparence d'un style d'architecture.

Par le contact de l'Europe avec l'Asie pendant les croisades, le nouveau style, surtout à Venise et en Sicile, reçut en Italie l'empreinte du fantastique et du merveilleux oriental ; là comme en France, en Angleterre, en Allemagne, en Espagne, le style roman tendit à se substituer au latin, mais les dômes ou cathédrales conservèrent, comme par le passé, leurs campaniles isolés, les arcatures ou arcades simulées ne servirent plus seulement à marquer les étages sur les murs extérieure, la façade principale s'orna d'une roue ou rose circulaire, les voûtes en

(1) *Dictionnaire des lettres, beaux-arts,* etc., de Dezobry et Bachele

bois ou pierre se substituèrent aux plafonds à solives horizontales, les piliers aux colonnes, et, comme les églises prenaient de jour en jour plus d'élévation, on commença à soutenir les murailles par des contreforts extérieurs.

L'architecture civile suivit le mouvement de l'architecture religieuse; seulement, sous l'influence des luttes intestines qui troublèrent et ensanglantèrent les républiques italiennes pendant près de trois siècles, la nécessité de se défendre contre les ennemis du dedans et du dehors imposa aux architectes le caractère militaire de presque tous les édifices publics ou privés de cette période. Tels sont, pour citer comme exemples, les vieux palais de Florence, de Vérone, de Vicence, de Ferrare, le palais d'Eccelin à Padoue, le château delle Torre à Turin, etc. ».

Quoique le dôme de Milan ait véritablement marqué le commencement de la période romano-byzantine en Italie, nous ne pouvons nous dispenser de citer, avant lui, la cathédrale de Modène commencée par l'architecte italien **Lanfranco** ou **Germanico** en 1090, d'après les ordres de la princesse Mathilde et terminée en 1184, époque à laquelle elle fut consacrée, sous l'invocation de san Geminiano. Le campanile, isolé comme celui de Saint-Marc, est tout en marbre blanc, de forme carrée et tire son nom de *Ghirlandina*, sous lequel il est connu, de la guirlande en bronze doré qui entoure la girouette. Nous citerons encore San Michele *in Borgo* de Pise, élevée en 1018 par l'abbé **Buono** ou **Bonus**, église dont nous ne connaissons que ces bas-reliefs qui ornent actuellement le dessus des portes des sacristies de la cathédrale. Celle-ci commencée seulement en 1064, sur les plans de Buschetto, l'architecte présumé de Saint-Marc de Venise, par l'architecte **Rainaldo**, fut consacrée en 1118 par le pape Gélase II. On ignore le nom et la date exacte de la naissance de Buschetto ; mais il est certain qu'il était Italien, quoique l'épitaphe gravée sur la façade du dôme ait fait supposer à quelques-uns qu'il était né en Grèce. Il vivait encore en 1080 mais mourut peu après à Pise. L'œuvre de Rainaldo consiste principalement dans l'érection du grand portail, ainsi qu'il résulte de l'inscription trouvée sur la façade (1). La cathédrale de Pise est en forme de croix latine à cinq nefs, d'une largeur de 32 mètres aux transepts, d'une

(1) Hoc opus eximium tam mirum quam pretiosum Rainaldus prudens operatur et ipse magister constituit mirè solerter et ingeniosè.

longueur de 95 mètres et d'une hauteur de 28 mètres. Les assises alternatives de marbre blanc et noir à l'extérieur présentent peut-être l'inconvénient de rompre les lignes architecturales. La façade disposée en cinq ordres superposés offre cinquante-huit colonnes et quatre galeries ouvertes. A l'intérieur, sur vingt-quatre colonnes corinthiennes de granit rouge et monolithes reposent des arcs en plein cintre séparés par une architrave d'un second étage d'arcs plus petits ; la nef a un plafond de bois avec caissons dorés, mais les bas côtés sont voûtés. A la croisée des transepts s'élève sur pendentifs et repose sur quatre piliers massifs la coupole peinte par Riminaldi. Nous devons ajouter que les bases, les chapiteaux et le fût des colonnes, ainsi que les corniches, sont des restes d'anciens temples employés avec une rare habileté.

A côté de l'église, et suivant la coutume d'alors, l'architecte **Dioti Salvi** éleva, de 1153 à 1161, le baptistère, cuve octogone en marbre divisée en cinq cavités. Huit colonnes et quatre pilastres carrés soutiennent les arcades au-dessus desquels court un second ordre qui supporte une coupole allongée. La décoration du mur extérieur consiste simplement en trois rangs de colonnes corinthiennes superposées (1). On attribue également à Dioti Salvi l'église du Saint-Sépulcre de Pise et peut-être la cathédrale de Parme.

La *Tour penchée* de Pise, qui sert de clocher à la cathédrale, date de 1174 et eut successivement pour architectes **Bonnano** ou **Buonanno**, **Riccius** et **Guillaume** appelé indifféremment **Oltramontano**, **Tedesco**, **Aleman** ou d'**Innsbrück** et **Tomaso**, probablement fils d'Andréa le Pisan dont nous allons parler. Soufflot, qui a relevé le plan de cette tour, lui a trouvé 56 mètres de hauteur et 4 mètres d'inclinaison. C'est un vaste cylindre de 17 mètres de diamètre, orné à profusion de statues et de colonnettes (on en compte deux cent sept) et formant sept étages au dernier desquels on parvient par un escalier de trois cent trente-trois marches. Il semble que l'un des auteurs de la cathédrale de Ferrare commencée en 1135 est le même Guillaume d'Innsbrück; quant à son collaborateur présumé **Niccola**, nous ne

(1) Les portes de bronze du dôme de Pise ont été exécutées en 1602 par divers artistes sur les dessins de Jean de Bologne et les mosaïques qui les surmontent sont de Paladini.

croyons pas, en rapprochant la date de cette construction de celle de la naissance de Nicolo ou Nicolas, l'architecte de Saint-Antoine de Padoue, qu'on puisse le confondre avec ce dernier. Il n'est pas, du reste, autrement parlé de ce Niccola dans l'histoire de l'architecture italienne.

Successeur de Bonnano et de Guillaume d'Innsbrück, **Andréa**, surnommé **le Pisan**, né vers 1270, mort à Florence en 1345, était à la fois architecte et ingénieur militaire. Outre les dessins de l'Arsenal de Venise dont il ne fut pas, il est vrai, l'unique architecte, Andréa donna, pour les Florentins, le modèle du Château de Scarperia, dans le Mugello, sur le revers de l'Apennin. Il fut employé en outre (vers 1316) à exhausser les murs de la ville entre San Gallo et la Porte de Prato, et à construire dans divers endroits des bastions, des palissades et d'autres fortifications. Plus tard, sur l'ordre de Gualtieri, duc d'Athènes et tyran de Florence, il environna cette ville de tours placées de distance en distance, et éleva, sans compter la magnifique Porte de San Friano, les vestibules de toutes les portes (alors fortifiées) de la ville. Il exécuta ensuite le modèle d'une citadelle qui aurait été bâtie sur la côte de San Giorgio, si, l'an 1343, les Florentins n'eussent chassé Gualtieri. Andréa fut surtout célèbre comme sculpteur en marbre et en bronze (1).

Cependant ses œuvres d'architecture furent appréciées dans toute la Toscane au commencement du XIVe siècle, époque à laquelle il agrandit l'église de San Martino à Lucques, et de nombreux élèves continuèrent les traditions nouvelles dans lesquelles Andréa avait su faire entrer l'art florentin. En dehors de constructions purement militaires, les principaux travaux qu'il fit exécuter furent : à Florence même, le portail de l'église San Paolo et de nombreux et importants agrandissements de la Place et du Palais de la Seigneurie ou *Palazzo Vecchio*. Il orna le palais, vis-à-vis de San Pietro Scheraggio, d'une façade à bossages, laquelle dissimulait un escalier secret dans son épaisseur, et que décorait une grande porte surmontée des armes du

(1) C'est comme sculpteur et pour avoir exécuté, entre autres œuvres remarquables, sur les dessins du Giotto, une des portes de bronze du Baptistère de Florence et de nombreuses statues pour la façade de Santa Maria dei Fiori, que Andréa de Pise reçut le titre de « citoyen de Florence » et fut honoré de plusieurs charges de magistrature.

duc de Gualtieri, porte plus tard affectée au service de la douane.

A Pistoja, outre le tombeau de Cino d'Angibolgi qu'il érigea dans la cathédrale, Andréa donna le modèle du Baptistère (ou Rotonde) de San Giovanni qui fut commencé en 1337 et qui est aujourd'hui l'édifice d'après lequel on peut, avec le plus de certitude, apprécier son talent d'architecte. Dans cette salle octogone, détachée de la cathédrale et décorée à l'extérieur, suivant le goût de l'époque et les traditions locales, l'artiste sut allier heureusement les formes du roman à la légèreté de l'art ogival, et, en architecture comme en sculpture, il marque ainsi sa place parmi les maîtres italiens de la fin du moyen âge.

Il nous reste à parler du *Campo Santo*, vaste rectangle de 150 mètres de long sur 46 de large, présentant vingt-six arcades sur chacun des grands côtés et cinq sur le plus petit. Œuvre de l'architecte **Giovanni Pisano**, il fut commencé, de 1278 à 1283, et continué, ainsi que la chapelle, par ce Thomas ou Tomaso collaborateur de Guillaume d'Innsbrück et probablement élève de Giovanni. Les murs en sont couverts de fresques; quelques-unes sont restées célèbres, mais elles sont toutes dans un assez déplorable état.

En décrivant plus haut la « Tour penchée » de Pise, nous avons oublié de dire que Guillaume d'Innsbrück et Buonnano n'étaient que des imitateurs. En effet, vers 1100, la famille Asinelli, ou plutôt **Gerhardo Asinelli**, avait fait construire, à Bologne, une première « Tour penchée » qui porte d'ailleurs ce nom. Haute de 102 mètres, avec une inclinaison de $1^{m},55$ seulement, elle n'a point échappé cependant à l'observation des deux architectes pisans qui, du premier coup, dépassèrent la hardiesse d'Asinelli (1). Celle qui fut bâtie quelques années après, à Bologne, en 1110, par **Filippo** et **Otto Garisenda** n'a pas la hauteur de la tour de Pise, puisqu'elle n'est pas élevée de plus de 40 mètres; mais elle présente une déviation considérable de près de 3 mètres et semble, d'ailleurs, n'avoir pas été achevée complètement.

C'est de 1225 à 1273 que florissait à Pise ce **Nicolo** ou **Nicolas de Pise** et on ne peut attribuer son talent qu'à son goût et à son ardeur au travail; toujours est-il que l'empereur, roi de

(1) Nous n'acceptons pas, comme on le voit, l'opinion de ceux qui prétendent que la déviation des *tours penchées* est simplement l'effet des tremblements de terre.

Naples, Frédéric, l'emmena et le chargea de l'achèvement du *Castel Capuano* commencé par Buono. Au nombre de ses plus importantes constructions, on doit citer l'église du couvent des Dominicains de Bologne (1225), l'église Santa Maria *della Spina* à Pise (1230), et, à Pistoja, la cathédrale (1240) ; mais l'œuvre principale de cet artiste est sans contredit l'église Saint-Antoine de Padoue, quoique les registres du chapitre relevés par Nagler lui donnent pour collaborateur **Macilo**. L'édifice fut commencé en 1231, sous l'influence des idées byzantines et achevé en 1307, moins ses huit coupoles et clochers qui ne furent ajoutés qu'au xve siècle. Dans cette même ville on lui attribue aussi l'église *dei Eremitani*. Appelé à Sienne en 1245, il travailla à l'incrustation en marbre de l'extérieur de la cathédrale de Sienne, donna le dessin du baptistère et celui du couvent des Dominicains d'Arezzo. En 1250, il bâtissait l'église et le couvent de la Sainte-Trinité à Florence; à Pise, les églises San Francesco et San Michele *in Borgio* (1250); à Naples, l'église de San Lorenzo (1254); à Vérone, Saint-Anastase (1260); à Volterra, on lui doit l'agrandissement de la cathédrale (1254); la cathédrale et l'église San Michele de Vicence, et, en 1267, San Giacomo Maggiore de Bologne.

Mais nous n'avons pas fini la nomenclature des œuvres de cet artiste dont la vie fut si bien remplie. Au lieu même où furent enterrés les restes des soldats de Charles d'Anjou, après sa victoire sur Conradin, s'élevèrent l'église et l'abbaye appelées *dei Tagliacozzi*. A Orvietto, c'est l'église Sainte-Marie ; à Sienne l'église Saint-Jean; à Lucques, le portail latéral et la façade de l'église Saint-Martin; à Pistoja la cathédrale dédiée à saint Jacques.

Comme travaux de sculpture, on cite de Nicolas le tombeau de San Domenico Calahora, à Bologne, auquel il travailla six ans; puis l'artiste, ne voulant pas déchoir, passa dans la retraite, en Toscane, les dernières années de sa vie, laissant à Giovanni son fils et à ses élèves, dont quelques-uns égalèrent leur maître, le soin d'achever ses dernières œuvres. On fixe, sans en être bien certain, la date de sa mort à l'année 1275.

C'est en 1390, le 7 juillet, que fut posée à Bologne la première pierre de l'église de Sainte-Pétrone, par l'architecte **Antonio Vincenzi**, qui fut aussi ambassadeur de Venise et l'un



G. B. Cecchi sc.

BACCIO DA MONTELUPPO

des seize *riformatori*. L'édifice devait surpasser en grandeur tous ceux qu'on avait vus jusqu'alors. On se proposait de lui donner une longueur de près de 200 mètres, une largeur de 120 mètres et la hauteur sous voûte de la lanterne devait être de 130 mètres. De plus, il devait contenir cinquante-quatre chapelles et être surmonté de quatre tours; mais la construction ne tarda pas à en être interrompue. Les travaux, repris pendant quelque temps, eurent pour architectes, en 1450, **Rossi da Modena**, et en 1453, **Paolo Tibaldi**. Ils furent de nouveau arrêtés en 1659 et le plan primitif fut définitivement abandonné.

Nous reparlerons de Sainte-Pétrone lorsque nous ferons l'histoire architecturale de notre siècle; tout ce que nous en pouvons dire ici, c'est que l'édifice de style ogival (italien) est à trois nefs avec deux rangs de chapelles latérales, et que la façade, non encore achevée malheureusement, offre des sculptures remarquables dues au ciseau de Jacopo della Quercia.

Parmi les élèves de Nicolo, il convient de citer, après lui, **Maglione Fenante** qui éleva, vers 1250, à Naples, l'église Saint-Laurent et le palais dit le *Palazzo vecchio*, ainsi que l'église du couvent des Dominicains à Arezzo, sur les plans de son maître Nicolo. Il transforma aussi un temple d'Apollon, placé près de la cathédrale, à Naples, en une basilique chrétienne dont les voûtes sont soutenues par des arcs en ogive. A citer aussi **Guglielmo Agnelli**, qui termina, en 1231, le tombeau de saint Dominique de Bologne commencé par son maître, donna les plans de l'église San Michele *in Borgio* à Pise, construite, nous venons de le dire, par Nicolo, puis y éleva aussi, vers 1250, l'église de Santa Catarina terminée en 1252; **Pietro di Cozzo** da Limena qui commença la construction, à Padoue, d'une grande salle dite *Palazzo della Ragione* ou *il Salone*, qui sert de Palais de justice. Quand les fondations en eurent été terminées, on abandonna la construction jusqu'en 1209; mais la voûte achevée en 1219 par **Riccini** et munie d'une couverture en plomb, en 1306, fut consumée par un incendie en 1420. Le Sénat de Venise chargea alors l'architecte vénitien **Lazzo** de la reconstruire plus solidement et de démolir deux murs intérieurs. On obtint ainsi une grande salle de 100 mètres de longueur sur une largeur et une hauteur de 33 mètres, sans autre soutien que les murailles. Les travaux d'appropriation et de restauration faits par **Terracina**,

après l'ouragan de 1756, n'ont pas modifié, heureusement, le caractère de cet édifice unique pour le temps.

Ajoutons que Pietro di Cozzo est réputé l'auteur de la tour de Ségovie et qu'il répara l'aqueduc, œuvre hardie du génie romain qui, à une hauteur de 34 mètres, traverse Ségovie sur une étendue de près d'un kilomètre, dominant la plupart des maisons situées dans la partie basse de la ville.

Il n'est pas étonnant que pendant les XII et XIII[e] siècles, remplis par les soulèvements du dedans et les attaques des ennemis du dehors, l'Italie ait vu naître bon nombre d'ingénieurs consacrant tout leur génie à la défense des municipalités italiennes. A ce titre, nous citons un architecte de Crémone, **Tinto**, surnommé **Musa** de Gatta, qui éleva, en 1160, les remparts de Lodi et se rendit célèbre par l'invention de plusieurs machines de siège.

Venise précéda Pise, Padoue et presque toutes les autres villes de l'Italie, dans l'adoption du style byzantin qui devait prendre la place de l'architecture latine.

Nous avons dit (page 127) que l'église Saint-Marc, commencée en 977 sur l'emplacement d'une première église bâtie en 828 et détruite par le feu, avait été consacrée en 1111 et que l'on désignait (sans preuves d'ailleurs) Buschetto comme l'auteur de cette œuvre originale où les trois styles roman, byzantin et ogival se confondent et s'harmonisent avec tant d'art.

On sait aussi que les mosaïstes de la voûte s'appelaient Vecchia, Spagna, Léopold de Pozzo, Gaëtano; que les sculpteurs furent Bertuccio, les frères Massegne, Lombardo, Luc et Jean de Venise, Caliari et Sansovino. Ajoutons, pour n'y plus revenir, que le plan de l'église Saint-Marc est en forme de croix grecque, d'une longueur de 70 mètres, y compris celle du portique large de 60 mètres; qu'au centre des transepts s'élève une coupole de 14 mètres de diamètre, que quatre coupoles plus petites marquent l'extrémité des branches de cette double croix et, à l'imitation de celles de Sainte-Sophie, sont exhaussées sur des piliers et entourées d'une ceinture de fenêtres.

L'intérieur, avec son fouillis de colonnes de bronze, de marbre, de porphyre, d'albâtre (dont le nombre dépasse cinq cents), offre aux yeux un spectacle des plus pittoresques. Une galerie réservée aux femmes, imitation et souvenir des usages de l'Orient, repose sur les arcs en plein cintre de la grande nef.

Celle-ci est séparée du chœur par un soubassement de marbre surmonté de huit colonnes complétées par une architrave sur laquelle s'élèvent quatorze statues de marbre. Nous ne parlerons ni du maître-autel exécuté à Constantinople à la fin du xe siècle, ni du tabernacle, véritable édifice lui-même, que l'or, les pierres précieuses et les diamants permettent à peine de fixer, ni de l'autel orné des statues de Sansovino et de G. Caliari. Tout ce que nous pouvons dire, c'est que l'œil reste ébloui et l'esprit confondu devant les richesses matérielles et artistiques du chœur, des chapelles et de la sacristie.

Le campanile isolé de l'église de Saint-Marc est de la même date qu'elle; il est certain qu'il fut du moins surélevé vers 1150 par **Buono**, architecte de l'église San Salvatore à Pistoja, l'un des collaborateurs de Nicolas de Pise, mais Buono construisit encore d'autres églises; par exemple, en 1160, celle de Sant' Andrea au même lieu et celle de Saint-Jean l'Évangéliste *hors des murs*. Parmi les bâtiments civils ou militaires qu'éleva Buono, il faut citer le palais de la Seigneurie à Venise et le beffroi (1152) détruit en 1553; à Naples la restauration des deux châteaux del *Uovo* (l'OEuf) et de la *Vicaria* qui furent achevés en 1220 par **Arnolfo Fuccio.** Ce dernier architecte donna aussi le plan de l'église Santa Maria *Maggiore* de Florence, de l'hôtel de ville d'Arezzo et exécuta enfin plusieurs ouvrages moins importants à Bari, à Reggio, à Naples, à Sienne.

Vers ce même temps, à Venise, **Marco Juliano** bâtit l'Hôpital général (1121) et **Marino da Pisa** attache son nom à l'église *Francesco della Vigna* que rebâtit Sansovino et dont Palladio refit la façade.

A Crémone, l'architecte **Ogni Bene** reconstruisit, en 1107, une première église dont on peut voir l'esquisse sur une pierre de la sacristie de l'église actuelle, et, en 1200, **Valerio Tomasini** éleva l'hôtel de ville terminé en 1245; à Bergame, l'architecte **Fedro** jeta les fondements, en 1134, de l'église Sainte-Marie Majeure à laquelle ont encore travaillé Nicolas de Pise en 1275, **Capellino Giovanni** en 1360 et **Amadeo** de Pavie vers 1450.

Le style de l'église Saint-André de Verceil est plus français par sa forme générale qu'aucun des édifices que nous avons mentionnés jusqu'ici. Elle date pourtant de la même époque, mais eut pour architecte **Thomas Gallo.** Ce nom de *Gallo* signifiait-

il « le Français »? Cela est à présumer. Toujours est-il qu'à la vue des clochers qui appuient chaque côté de la façade principale de l'église de Verceil et de la tour qui s'élève à la croisée des transepts, on se croirait de ce côté-ci des Alpes.

Naples resta quelque peu réfractaire au mouvement artistique qui poussait dans la voie nouvelle les architectes, peintres, sculpteurs, etc. — Aussi n'avons-nous à mentionner pendant tout le XIIIe siècle que trois noms d'architectes : le premier, déjà connu de nos lecteurs, est celui de cet Arnolfo Fuccio ou Fuccius qui, puissamment protégé par l'empereur d'Allemagne Frédéric II, obtint la surveillance ou l'exécution de monuments nombreux. Nous avons dit ce que nous avions à dire concernant sa participation à la restauration des châteaux de « l'Uovo » et de la « Vicaria ». On doit en outre à Fuccio l'église de Santa Maria sur l'Arno, à Venise (1220) et la porte de Padoue donnant sur le Vulturne. On le représente de plus comme architecte militaire d'une certaine valeur, et enfin il s'occupa du tracé des jardins et des parcs de Gravina et de Melli, dont ses contemporains faisaient un grand éloge.

Le second nom est celui de **Masuccio**, né en 1230. Outre sa collaboration à la cathédrale de Naples, Masuccio élevait aussi, de concert avec le moine **Giovanni**, le Château-Neuf; puis il bâtit seul, en 1284, l'église San Domenico *Maggiore*, essai timide de l'architecture nouvelle, plus sensible encore dans celle de San Giovanni *Maggiore* élevée peu après. Mais la plus grande gloire de cet artiste est d'avoir été le maître de son filleul, nommé comme lui **Masuccio** et prénommé Tomaso, né en 1291. C'est à une étude approfondie des monuments antiques de Rome, où il était encore lorsqu'il fut appelé par le roi Robert à donner les plans du clocher de Santa Chiara de Naples, que l'élève de Masuccio dut la supériorité de son style. Comme sculpteur, car, ainsi que tous les architectes de son temps, il exécuta des tombeaux, des chaires, des retables, etc., il pèche par l'exécution et par le dessin. Il termina l'église San Lorenzo commencée par son maître (1) et le grand arc de la croisée

(1) Vasari (*Vies des peintres*, I, p. 128) indique comme l'architecte de cet édifice **Maglione**, dont le nom est cité par lui à cette seule occasion. En attribuant, d'après Milizzia, San Lorenzo à Masuccio, nous devions prévenir le lecteur de de cette contradiction entre les deux historiens.

qu'on lui attribue est un chef-d'œuvre de hardiesse. On lui doit aussi l'église et le couvent de la Madeleine, la Chartreuse de San Martino (1325) et San Giovanni, à Carbonara (1343). Il guida certainement aussi de son expérience son élève Giacomo de Sanctis.

Les œuvres de Masuccio II, statuaire, sont : le tombeau de Catherine d'Autriche, femme de Charles, duc de Calabre; celui de la reine Marie, mère du roi Robert, celui de Charles l'Illustre, celui du roi Robert; les deux tombeaux de Philippe d'Anjou et de Bertrand del Balzo, le grand justicier du royaume de Naples et enfin le mausolée de Jeanne d'Aquin dans la chapelle Saint-Thomas d'Aquin, à Naples.

Un troisième nom est celui de **Giacomo Santi ou de Sanctis,** mort en 1421. Élève de Masuccio Tomaso, il fut, comme lui un grand constructeur d'églises. En 1385, il bâtit la chartreuse de San Martino et l'église de San Pellegrino; deux ans plus tard celle de Sant' Onofrio à Formello; celle de Santa Maria delle Grazie; celle de Sant'Angelo à Nilo, de Santa Maria dei Miracoli et travaille aussi à l'église de San Lorenzo de Naples. On lui doit également la construction d'un grand nombre de palais : celui des ducs de Balzo et ceux des Carracioli, Puticelli, de Saint-Elme et des Zurti.

On sait qu'en 1240 Nicolas de Pise avait commencé l'érection de la cathédrale de Pistoja, dédiée au Sauveur. Il eut naturellement des collaborateurs; en voici les noms : **Buono, Bonus** ou **Gruamonte** connu par la mention inscrite sur la façade de Saint-Jean l'Évangéliste (1); **Jacopo Scarcione** et **Benvenuto Giovanni** qui travaillaient à la cathédrale en 1270, **Elia Monaco** ou **Coppi**, qui en dirigeait la construction en 1294; mais le portail y fut ajouté en 1717. On attribue encore à Bonus ou Gruamonte : en 1260, la chapelle San Jacob, en 1263, la façade de l'église Saint-Pierre, en 1266, l'église Santa Maria Nuova.

Après Nicolas de Pise et ses collaborateurs, près de cinquante années s'écoulent avant qu'on retrouve une œuvre et un nom. Le nom est celui du « maëstro » **Cellino Dinere**, et l'œuvre

(1) FECIT HOC OPUS GRUAMONS MAGISTER BON (Bonus) ET ADOD (Adeodatus) FRATER EJUS. C'est probablement ce même Gruamonte que Wiebeking appelle Bonus II ou Bonacolti de la famille des Bonacolti de Florence.

est l'église de San Giovanni Rotonda (1337) dont Andréa de Pise a sans doute donné les dessins.

C'est en 1277 seulement que fut commencée la seconde cathédrale d'Arezzo (probablement par Jacopo Lapo); mais son successeur dans cette œuvre fut **Margaritone** ou **Marchione** d'Arezzo, né à Arezzo en 1236, mort vers 1313. Imitateur des Byzantins, il se perfectionna au contact de Cimabué, de Nicolas de Pise, d'Arnolfo dit Lappo, tout en leur restant inférieur. Sa première œuvre fut, à Rome, la restauration de la tour de Conti, fondée en 850, par Nicolas I[er], de la famille des Conti. A cette restauration succéda celle de l'église Santa Maria *del Pieve*. En 1270, à Ancône, Marchione commença l'église de San Cyriaco et à Rome l'ancien hôpital et l'église San Spirito *in Sassia* dont il ne reste rien; il composa, en 1276, le monument sépulcral d'Honorius III pour la cathédrale d'Arezzo, fit élever une chapelle dans l'église Santa Maria *Maggiore* ainsi que le portail de l'église de Bologne et dirigea, en 1286, les modifications apportées à la construction de l'église Sylvestro *in Capite*.

Ajoutons à ces travaux de Marchione la restauration de l'ancien palais de Constantin, à Rome, qu'on transforma, à cette époque, en palais épiscopal et celle du palais du Gouvernement à Ancône, l'achèvement du Campo Santo et une série de dessins consultés lorsque l'on construisit les galeries qui devaient joindre le Belvédère au Vatican.

Il est à peine besoin de parler des travaux exécutés pendant le XIV[e] siècle dans la province d'Arezzo; ils se bornent à la reconstruction en 1380 par **Jacopo di Casentino** de l'aqueduc qui amène dans la ville, du côté de Pori, les eaux de la Chiana (1) et à l'érection par le même architecte de la fontaine Giuzanelli détruite depuis 1527. On fixe aussi de 1348 à 1369 la date de la construction, par **Moccio** de Sienne, de l'église et du couvent de Saint-Augustin à Arezzo.

Un spécimen plus important de l'architecture italienne au XIV[e] siècle est assurément la cathédrale ou le dôme d'Orvieto, commencé en 1290 sous la direction de **Lorenzo Maitani** de Sienne, élève de Nicolo et continué par **Pierre Jean de Fribourg**, un des maîtres de la loge d'Orvieto; malheureusement,

(1) Un aqueduc romain, détruit par les Goths, amenait ces eaux jusqu'à l'amphithéâtre.

les troubles qui agitèrent l'Italie ne permirent pas de l'achever. On y travailla pendant trois cents ans et il en est résulté que l'édifice, très intéressant d'ailleurs, semble être un résumé de tous les styles qui se sont succédé pendant les XIIIe, XIVe et XVe siècles. L'église a la forme d'une croix latine et une chapelle termine chacun des transepts. La façade est ornée de sculptures, de mosaïques et de statues dont Giovanni de Pise, Jean de Bologne, Mocci Pietro, Mosca et Moschino sont les auteurs. Quant aux vitraux, qui sont du XIVe siècle, ils ont été peints par Andrea Vanni et Fra di Antonio. Enfin l'église fut complétée en 1400 par **Anzano**, auquel on doit le remarquable baptistère qui la précède.

Si Giovanni Pisano ou Jean de Pise, que nous avons déjà cité comme l'auteur du Campo Santo de Florence, est presque universellement regardé comme le principal architecte du dôme de Sienne, il trouva dans les deux frères **Agostino** et **Agnolo**, de remarquables collaborateurs. Ils comptaient, parmi leurs ancêtres, des architectes distingués qui avaient construit, vers la fin du XIIe siècle et sous le gouvernement des trois consuls de Sienne, la *Fontebranda* (1), la Douane et plusieurs autres édifices publics ou privés; mais tous deux étaient les élèves et les disciples favoris de Jean de Pise, auprès duquel ils puisèrent les traditions de l'illustre Nicolas de Pise. Agostino, l'aîné et le plus célèbre, naquit à Sienne en 1269. Dès qu'Agostino, et plus tard son frère Agnolo, eurent acquis quelque habileté, ils furent associés par Jean de Pise aux travaux que ce dernier eut à diriger, à la cathédrale de Sienne où, dès 1284, Agostino d'abord et ensuite Agnolo, avaient été occupés comme sculpteurs, ensuite à Arezzo, où tous deux travaillèrent à décorer le maître-autel de l'évêché, à Pistoja, à Pise, et dans toutes les républiques de Toscane où le talent de Jean de Pise et de ses aides était souvent requis.

Agostino se consacra, vers cette époque de sa vie, plus particulièrement à l'étude de l'architecture et, dès 1300, nous voyons les deux frères appelés à diriger la construction de l'église Saint-Jean Baptiste de Ferrare, dont peut-être les dessins étaient de

(1) Cette fontaine, dont la partie supérieure, un des plus anciens monuments de l'art siennois, s'est écroulé en 1802, avait été décorée par le sculpteur *Bellamino*, et fut souvent chantée par les poètes.

leur maître. Agostino donna ensuite, en 1308, à Malborghetto, le plan du « Palais des Neuf », magistrats qui gouvernaient alors la ville de Sienne, et il fut, à cette occasion, nommé surintendant de tous les bâtiments de la ville, position à laquelle il associa son frère Agnolo. C'est à ce titre que les deux frères firent œuvre d'architectes dans la cathédrale de Sienne dont ils décorèrent d'un revêtement de marbre, le clocher, vieille tour des Bisdomini, remontant au commencement du XII[e] siècle, et dont ils firent ériger la façade septentrionale. En 1321, ils commencèrent la Porte de San Martino ou Porte Romaine, achevée en 1326, et élevèrent ensuite la Porte de Tufi, autrefois de *Sant' Agata all' Arco*. La vaste église de Saint-François fut construite également sur leurs dessins, aux frais du peuple de Sienne et sous l'influence du cardinal de Gaëte, légat apostolique.

Peu après, les Tolomei, nobles siennois exilés à Orvieto, les appelèrent dans cette ville pour y sculpter les prophètes qui décorent la façade de la cathédrale. Giotto, voyant ces figures, vers 1327, devint l'ami d'Agostino et d'Agnolo, et les présenta à Pietro Saccone di Pietra-Mala (frère de l'évêque et seigneur d'Arezzo, Guido Tarlati), comme seuls capables d'exécuter (peut-être d'après ses dessins) le magnifique mausolée que Pietro Saccone voulait faire ériger à la mémoire de son frère dans la chapelle *del Sacramento* de la cathédrale d'Arezzo. Ce remarquable monument, terminé en 1330, consiste en la statue couchée du prélat reposant sur un soubassement décoré de seize bas-reliefs qui représentent les principaux événements de son existence si agitée.

Ce doit être vers cette époque que les deux frères se rendirent à Rome où, d'après Vasari, ils auraient sculpté (toujours sur les dessins du Giotto) le tombeau de l'ancienne famille des Savelli, dans l'église d'*Ara Cœli*. Les deux frères revinrent de cette ville à Sienne, où ils ornèrent le maître-autel de l'église Saint-François de merveilleux bas-reliefs qui ne leur auraient pas coûté moins de huit ans de travail, ainsi que le constate une inscription encore existante. Mais, pendant leur séjour à Bologne, le pape Jean XXII leur confia la construction d'une forteresse située près la Porte *di Galliera* et destinée à maintenir les Bolonais sous son obéissance; laquelle forteresse fut démolie, aussitôt que construite, dans une insurrection de la turbulente cité.



JACOPO DELLA QUERCIA

Agostino et Agnolo rendirent des services signalés à ce pays en endiguant le Pô dans les territoires de Mantoue et de Ferrare, donnant ainsi une remarquable preuve du côté pratique de leur talent; puis, revenus à Sienne vers 1338, y firent achever sur leurs dessins la nouvelle église Santa Maria, la Grande salle du Conseil et la tour du Palais *del Publico,* enfin exécuter les aqueducs souterrains qui, après un parcours de plus de quinze milles, alimentaient les nombreuses fontaines de Sienne, au nombre desquelles la fontaine Gaja, inaugurée en 1342, est la dernière œuvre des deux frères dans leur ville natale. L'année suivante (1343) Agostino mourut, suivi probablement de près dans la tombe par son frère Agnolo.

Le dôme de Pise est moins remarquable par la beauté et l'harmonie de ses formes que par la richesse d'exécution du plan. La façade disparaît sous les sculptures dont elle est ornée ; l'édifice entier construit par assises horizontales de marbre blanc et noir resplendit au soleil comme un miroir. A l'intérieur **Duccio de Boninsegna** a conçu le pavage en carreaux de marbre blanc où les traits du dessin gravés en creux ont été remplis de poix bouillante. On conserve ce pavage sous un plancher mobile de peur qu'il ne soit altéré par le frottement des pieds. Les arcades intérieures sont en ogive et les voûtes peintes en outremer. Les peintures du chœur de Beccarumi, le tabernacle de Lorenzo dit Pietro, les vitraux de Pastorino, la chaire de Nicolas de Pise sont de purs chefs-d'œuvre. Disons en terminant que Duccio fit le plan de l'église Saint-Paul de Sienne transformée par le chevalier Fuga, en 1763, en un Cercle appelé *Casino dei Nobili.*

C'est un architecte allemand **Jacob** dit **Jacopo Lapo** qui introduisit, pour ainsi dire, en Italie, le style ogival vers 1228, lorsqu'il l'employa à la construction de cet immense édifice qui s'appelle le couvent d'Assise. Quoiqu'il ait suffi de deux années pour l'achever, d'après Vasari, il comprend deux églises superposées. L'église inférieure, sous laquelle un caveau taillé dans le roc renferme, depuis 1818, le corps de saint François d'Assise, est triste et austère, les quatre compartiments de la voûte sont ornés de fresques de Giotto et sur les murs se voient des toiles de Cavallini, de Taddeo Gaddi, d'Andrea de Luigi. L'église supérieure, aussi brillante que l'autre est sombre, contient des fresques de Cimabué. Dans Assise, on trouve l'église

de Santa Chiara de l'architecte **Campello** (1253-1260) qui, disent certains auteurs, acheva l'église du couvent d'Assise.

Pendant que Bologne, Pise, Sienne, consacraient au culte chrétien les magnifiques édifices que nous venons d'énumérer, les Florentins essayaient de les surpasser encore par la construction de Santa Maria *dei Fiori*.

Une grande incertitude a régné, presque jusqu'à nos jours, sur le nom véritable de l'auteur du plan de cette cathédrale.

Une erreur, longtemps accréditée et confirmée par Vasari lui-même, fait de l'Arnolfo cité dans les vers gravés à Sainte-Marie-des-Fleurs, en l'honneur de la pose de la première pierre de cette église, un Arnolfo di Lapo, fils du « Maestro » Jacob ou Jacopo, dit Lapo, dont nous venons de parler comme auteur de l'église Saint-François à Assise et architecte de la république de Florence. Les auteurs modernes au contraire, et, parmi eux, G. Ricci, Cicognara, Nagler, Gailhabaud, Gally Knight, Du Pays, etc., disent que ce n'est pas à Arnolfo di Lapo, que fut donné l'honneur d'élever la cathédrale de Florence. Son auteur est bien un Arnolfo, d'après eux ; mais dont le véritable nom serait **Arnolfo di Cambio**, de Colle in Valdesa. En effet, dans la lettre d'appointements d'Arnolfo comme architecte de la cathédrale, il est appelé : « *Arnolfus de Colle fil. quondam Cambiis* » ; seulement, Arnolfo et Lapo furent bien tous deux élèves de Nicolas de Pise et travaillèrent ensemble chez les Pisans. C'est donc légitimement à Arnolfo, fils de Cambio, né à Colle, que doit revenir l'honneur d'avoir tracé le plan et (sauf le campanile dû à Giotto et la coupole, œuvre de Brunelleschi), d'avoir dirigé la construction de Sainte-Marie-des-Fleurs.

Suivant Vasari, Arnolfo naquit en 1232 et mourut en 1300 ; mais il est plus probable de croire, avec d'autres auteurs et surtout d'après l'état d'avancement que tous reconnaissent aux travaux de la cathédrale de Florence, lors de la mort d'Arnolfo, que cet artiste vécut plus tard et peut-être jusqu'en 1310. Avant d'être chargé de la construction de Sainte-Marie-des-Fleurs, il s'était déjà fait connaître par de remarquables œuvres comme architecte et comme sculpteur. Dans le Tombeau du cardinal de Braye à San Domenico d'Orvieto, il se montra à la fois peintre, sculpteur et architecte ; en 1285, ainsi que le prouve une inscription de l'époque, Arnolfo avait construit et orné d'une foule

d'admirables figures la *Tribune* de marbre de Saint-Paul-Hors-les-Murs à Rome; enfin il avait sculpté, sur la façade de la cathédrale d'Orvieto, les bas-reliefs de la *Résurrection du Monde* souvent attribués à Nicolas de Pise. Les œuvres d'Arnolfo, comme architecte, étaient également considérables : en 1284, c'est sur ses dessins qu'avait été reconstruite l'enceinte fortifiée de Florence, et qu'avait été commencée, dans cette ville, la place de l'*Or San Michele*, ornée de pilastres et de portiques en briques, avec un bâtiment à usage de halle aux grains, plus tard converti en église (1). En outre, cet architecte jouissait déjà d'une grande influence; car c'est sur son conseil que, après l'écroulement du *Poggio de Magnoli*, il fut rendu un décret défendant de jamais bâtir à cet endroit, attendu la dégradation constante opérée par l'eau sur les rochers formant la base de la colline. On lui devait aussi les *Loggia* et Place *dei Priori*, ainsi que les trois chapelles de l'Abbaye de Florence, fondée par le comte Ugo. Il agrandit l'église et le chœur et commença, sur l'ordre du cardinal Giovanni degli Orsini, légat du pape, le clocher qui fut, dès lors, beaucoup admiré. L'église de Santa Croce des Frères mineurs fut également commencée, en 1294, sur les dessins d'Arnolfo, auteur aussi des premiers cloîtres de cette église. Peu de temps après, il nettoya l'extérieur de *San Giovanni* qui était défiguré par l'incrustation d'un grand nombre de tombeaux de marbre et de pierre. Il les fit placer derrière le campanile, sur la façade de la maison canonicale, près de l'oratoire de San Zanobi; puis il procéda au revêtement en marbre noir de Prato qui décore aujourd'hui les huit faces du monument. L'année suivante, les Florentins le chargèrent d'établir des marchés dans le Valdarno, au-dessus du château de San Giovanni et il s'aquitta si bien de tous ces différents travaux, qu'ils le créèrent « citoyen » de leur ville.

Vasari semble dire en revanche qu'Arnolfo fut moins heureux dans les travaux qu'il fit exécuter pour le Palais de la Seigneurie (ex-palais ducal) qu'il commença en 1284, en imitant le plan que Jacopo di Lapo avait fait pour le château des comtes de Poppi dans le Casentino. « Le palais de Florence, dit Vasari,

(1) Taddeo Gaddi refit plus tard, sans altérer le plan primitif d'Arnolfo, les piliers des portiques en remplaçant la brique par la pierre comme nous le verrons.

aurait été commencé sur un plan vicieux et irrégulier avec des colonnes de différents diamètres, des arcades de différentes grandeurs, des escaliers incommodes et des appartements mal disposés. » Ce qui est vrai, c'est qu'Arnolfo ne put donner au palais la symétrie qu'il eût désiré y apporter, ayant été empêché de l'étendre sur l'emplacement des maisons, rasées pour cause de trahison, de la famille gibeline des Ubberti et ayant été contraint de renfermer dans l'enceinte des constructions nouvelles plusieurs maisons de Firaboschi. Il faut même reconnaître que la tour haute de 94 mètres, commencée mais non achevée par Arnolfo, décèle une réelle hardiesse et lui fait grand honneur.

On sait que c'est en 1296 que les Florentins chargèrent, par un remarquable décret digne de cette illustre république Arnolfo, maître en chef (*capo maestro*) des travaux de Florence, de faire le modèle ou dessin de la reconstruction de Santa Reparata (l'ancienne cathédrale devenue Santa Maria *dei Fiori*) « avec la plus haute et la plus somptueuse magnificence et de telle sorte que l'industrie humaine ne puisse inventer aucune œuvre plus belle et plus grande… » On sait que, deux ans plus tard, les fondations de l'église étaient achevées et que, jusqu'à l'époque de sa mort, Arnolfo ne cessa de donner ses soins à la construction de ce vaste édifice, qui, par la noble simplicité de son plan, ses proportions imposantes, la beauté de certaines de ses parties et l'admirable coupole que Brunelleschi put asseoir sur les fondations inébranlables dues à Arnolfo, est resté l'un des types des grands sanctuaires érigés par la foi chrétienne en Italie.

Les dimensions de Sainte-Marie-des-Fleurs sont en longueur de 153 mètres, et en largeur, aux transepts, de 110 mètres. La largeur totale des trois nefs est de 40 mètres, la hauteur de la nef principale est de 50 mètres et celle des basses nefs de 32 mètres. La superficie totale dépasse 16 000 mètres. Le plan de l'édifice présente l'image d'une croix latine dont l'abside et les transepts, de forme pentagonale, constituent les trois bras supérieurs. L'église est orientée, et le grand bras ou partie inférieure de la croix est divisé en trois nefs, composées chacune de quatre travées. Ces dernières sont séparées entre elles par six piliers d'une grande légèreté, couronnés de chapiteaux ornés de feuillages rustiques et sur lesquels retombent les nervures ogivales des voûtes.

La rencontre de cette partie antérieure avec les transepts et l'abside forme une grande salle offrant en plan un octogone régulier, grâce aux puissants pans coupés, véritables contreforts intérieurs et extérieurs, qui supportent la coupole de Brunelleschi. Cette coupole avait été prévue, il est vrai, mais dans des dimensions moindres par Arnolfo ; cependant il faut avouer que la stabilité de l'œuvre qui servit de base à celle de Brunelleschi est une grande preuve de l'excellence du système de construction qu'avait adopté Arnolfo. Dans les pans coupés situés en avant de la partie qui constitue le *dôme* proprement dit, se trouvent des passages continuant les basses nefs, et, dans ceux à l'opposé, deux sacristies de forme rectangulaire. Cinq petites chapelles presque carrées répondent intérieurement aux cinq pans extérieurs des transepts et de l'abside.

Arnolfo avait commencé l'érection d'une façade principale qui fut plus tard détruite par Giotto et qui, malgré de nombreux essais modernes et un concours récent, est encore à l'état de projet. Trois portes principales, situées en avant des nefs et quatre portes latérales, deux dans chacune des basses nefs, donnent accès dans l'église.

A l'extérieur, et sauf la façade, Sainte-Marie-des-Fleurs offre sur toute la surface de ses murs un revêtement de marbres blancs, rouges, verts et noirs, venus de différentes carrières de de Toscane et dont, avant de mourir, Arnolfo avait pu diriger l'exécution que fit achever Giotto. La plupart des fenêtres, de forme ogivale, sont comprises à l'extérieur dans des motifs d'architecture composés de piliers et d'arcs cintrés ; quant à l'intérieur, malgré une certaine nudité, il constitue par les belles mosaïques, les autels en marbre et les admirables tombeaux que renferme cette église, un véritable sanctuaire digne de la splendeur de Florence au XIV[e] siècle. La façade en fut reprise complètement par **da Campi** et **Jacopo Talenti da Nippozzano** en 1357 et par **L. B. Alberti** en 1470 ; nous aurons donc occasion de revenir sur ce sujet.

Après avoir attribué, comme nous le devions, à Arnolfo, l'honneur qui lui revient d'être l'auteur des plans de la cathédrale de Florence, il nous faut faire la part de chacun de ses collaborateurs. C'est d'abord **Filippo di Lorenzo** qui exécuta les piliers de la coupole et des tribunes, de 1384 à 1396 ; ensuite

Brunelleschi Filippo qui construisit jusqu'à la lanterne (de 1420 à 1434) la coupole qu'on regarde avec raison comme un chef-d'œuvre ; Juliano da Majano qui continua et acheva le travail de Brunelleschi ; Banco Nanni d'Antonio, né à Sienne en 1374, mort en 1421, élève de Donatello, plutôt statuaire qu'architecte, qui sculpta la plus grande partie des bas-reliefs et des statues de la cathédrale. Enfin les portes du Baptistère, mises au concours comme nous l'avons dit, furent exécutées par Lorenzo Ghiberti. Nous traiterons de l'œuvre de chacun de ces artistes, qui appartiennent plutôt au XVe siècle, dans le chapitre suivant.

Parmi les monuments dont Florence fut embellie pendant les XIIIe et XIVe siècle nous avons à mentionner aussi l'église de Santa Maria *Novella* commencée, en 1256, d'après les plans des moines **Sisto** et **Ristoro**, continuée par **Fra Borghèse** et **Fra Albertino**, par Giovanni da Nippozano, Brochetti da Campi et fra Jacopo Talenti. **Giotto** ou **Angiolotto** appelé aussi da Bandano du nom de son père, ou da Vespignano, du nom d'un village de la vallée de Mugello où il naquit en 1276, est assurément connu de tous nos lecteurs comme peintre et de fort peu d'entre eux comme architecte. C'est lui portant qui, en 1324, jeta les fondements du Campanile de Florence, tour carrée revêtue en compartiments de marbres rouge, noir et blanc. Sa hauteur est de 86 mètres et sa largeur présente 14 mètres de côté. Le projet de Giotto était de couronner ce campanile d'une pyramide quadrangulaire de 31 mètres que supprima **Taddeo Gaddi** son successeur. Les autres travaux de ce dernier sont le Réfectoire des Loges, la continuation, à Florence, de l'*Or San Michele* et la transformation de la halle, la restauration du château de Saint-Grégoire, le Vieux-Pont à Florence, etc. (1330).

De ce temps, sont encore la chapelle des Espagnols à Chiostro et le beau pont de Carraja, emporté par l'inondation de 1333, œuvres de Jacopo Talenti sus-nommé ; l'église d'Ercolano (1325) et la fontaine élevée devant cette église ainsi que le *Palazzo Publico* de Pérouse (1333) qu'on attribue à **Fra Bevignate**, de l'ordre de Saint-Sylvestre.

Qui fut l'architecte de la cathédrale de Lucques ? On l'ignore ; on sait seulement qu'en 1251 maître **Robertus** y érigea les fonts baptismaux et que **Guidetto** fut chargé de l'exécution de la

façade dont il avait d'ailleurs présenté les plans; enfin qu'il eut pour successeur, en 1400, **Giovanni della Quercia**. Ce Giovanni, habile sculpteur, né vers 1378, mort en 1442, enfant d'un pauvre village près de Sienne, la Quercia Grossa, fut chargé d'abord d'élever dans l'église de Lucques un monument à la mémoire de Maria del Caretto, épouse de Paolo Guigni, seigneur de Lucques. Il échoua au concours ouvert à l'occasion des portes du Baptistère de Florence mais obtint la décoration de la grande porte de Sainte-Pétrone. Revenu à Sienne, il y éleva des fontaines et des chapelles dans la cathédrale dont il fut enfin nommé l'architecte en chef avec le titre de chevalier.

Giuliano da Majano (1380 à 1450) dont nous avons déjà cité le nom, comme architecte de Santa Maria *dei Fiori* à Florence, exécuta, pendant les vingt dernières années du XIV[e] siècle, un nombre considérable de travaux. A Naples, il construisit, pour le roi Alphonse, le palais de *Poggio Reale* ainsi que les fontaines qui l'ornent, des maisons, des portes triomphales et entre autres celle de *Castel Nuovo*. A Rome, où il se rendit sur l'invitation du secrétaire du pape Paul II, il éleva dans la cour Saint-Damase, au Vatican, trois étages ornées de galeries et les loges en marbre, ainsi que le palais et l'église San Marco. Il agrandit aussi l'église de la Madone de Lorette, mais le travail fut achevé par **Benedetto**, son neveu.

Un nom, celui d'un architecte français, est cité par Dussieux comme ayant posé la première pierre, en 1300, de l'église Sainte-Pétrone à Bologne, celui d'**Hardouin**. Nous dirons quelques mots de cet édifice lorsque nous aurons à parler de Palladio, le continuateur de l'œuvre d'Hardouin. En 1302, **Botigella** et **Guido Buonacossi** construisent, sur la place San Pietro, à Mantoue, le palais ducal qui fut reconstruit par Jules Romain.

En 1330, **Fra Andrea Manfredi**, religieux servite, né à Faenza, fait élever sur ses dessins la grande église des Servites de Bologne dont le portique n'est érigé que dix ans après. La même année **Clément Polito**, de Recanati, à quelques lieues d'Ancône, dirigeait l'établissement des fortifications de cette ville et en restaurait les principaux monuments pendant que le *Castello di Corte* de Mantoue, actuellement converti en prison, s'élevait sous la direction de **Bertolino Novara**, à l'imitation de **Can Grande** qui, en 1350, construisait à Vérone, sur l'Adige, le

château fort appelé aujourd'hui le « Vieux château ». En 1375, **Lorenzo di Bicci**, plutôt peintre qu'architecte, élève l'hôpital de Santa Maria Nuova à Florence; puis **Bertolino Bragerio** de Crémone finit presque le xive siècle, en édifiant, avec la collaboration de **Jacopo Camperio**, les deux transepts qui modifièrent la cathédrale de Crémone, construite en forme de basilique, et lui donnèrent celle de la croix latine.

La Sicile vit aussi, pendant les xiie xiiie, et xive siècles, s'élever quelques édifices religieux; tel fut le couvent des Bénédictins de Catane, dû au talent de l'architecte **Battaglia** (1156). Dans cet édifice, toutes les richesses mondaines ont été prodiguées : les colonnes en marbre de Carrare, les revêtements en stuc, les sculptures, les peintures s'y trouvent en aussi grand nombre que dans un palais. Ajoutez à cela que l'église, la bibliothèque, le musée étaient reliés entre eux par des jardins et des cours et formaient un ensemble « merveilleux ». A Palerme, c'est à un Français du nom de **Gautier** qu'on attribue l'honneur d'avoir construit la cathédrale. Commencée en 1166 sur les ruines d'une ancienne église chrétienne dont les Sarrasins avaient fait une mosquée, elle fut consacrée en 1185 : il ne reste plus d'ailleurs que peu de chose de la construction primitive. La façade établie sur le flanc méridional date de 1426; elle offre un singulier mélange d'architecture normande et d'ornementation mauresque. A l'intérieur, un grand nombre de colonnes de granit supportent les voûtes; le chœur, pavé de mosaïques, de porphyre et de vert antique, est décoré de statues et de fresques. Le beffroi est joint à la cathédrale par une arcade colossale.

Non loin de la cathédrale s'élève l'église Santa Maria, fondée en 1143 par Georges d'Antioche. Serait-elle également de Gautier? Le plan en est absolument grec; une ancienne tour s'élève en avant de la grande nef au-dessus d'une galerie autrefois détachée de l'église et qu'on a reliée à celle-ci pour l'agrandir; les arcs de la grande nef reposent sur des colonnes de granit oriental à chapiteaux dorés; les murs et les plafonds sont couverts de fresques et de mosaïques très curieuses.

La chapelle du palais Royal, bâtie en 1129 par un architecte inconnu également, est de style ogival; elle est toute revêtue de



MICHELOZZO MICHELOZZI

marbre blanc, de porphyre et de mosaïques; les colonnes sur lesquelles reposent les arceaux sont de granit, à chapiteaux dorés, comme dans celle de Santa Maria. Le palais lui-même est une réunion de constructions diverses dont quelques-unes datent de l'époque mauresque ; les autres sont modernes (elles datent de 1616), mais toutes donnent également sur une grande cour carrée, avec une fontaine au milieu et qui rappelle le *patio* espagnol. L'origine de la cour remonte assurément au temps de l'occupation arabe.

Deux noms d'artistes qui se sont illustrés comme sculpteurs plutôt que comme architectes ne doivent pas être omis, néanmoins, dans un ouvrage comme le nôtre : celui de **Benedetto Antelami** qui commença en 1196, le baptistère octogone placé près de la cathédrale, à Parme et en acheva toutes les sculptures en 1270 ; celui de **Lanfrani Jacopo** ou **Lanfranc** de Venise, élève d'Agostino et d'Agnolo de Sienne qui donna les dessins de l'église Saint-François à Imola et de l'église Saint-Antoine de Venise (1343 à 1349). Ce dernier sculpta d'ailleurs les portes en bois du premier de ces édifices et exécuta, dans l'église *Saint-Dominique* de Bologne, les tombeaux d'Andréa Calduino et de Taddeo Pepoli en 1347.

CHAPITRE XIV

Presque partout, en Europe, le culte chrétien a ses temples. — Pendant les XIVe et XVe siècles, on achève et on orne les édifices religieux déjà existants. — Décadence du style ogival en France, en Angleterre, en Allemagne, etc. — On l'applique aux palais des grands seigneurs, ainsi qu'aux lieux d'assemblée des parlements et des municipalités. — En Angleterre, le style ogival devient le style Tudor. — Création des universités anglaises. — Introduction de l'architecture en Suède, en Danemark et en Russie.

Nous avons essayé de faire connaître l'état de l'architecture en Europe à la fin du XIIIe siècle. La fièvre des constructions religieuses se ralentit à partir de cette époque, mais la période que nous allons parcourir jusqu'aux premiers jours de la Renaissance a vu s'élever encore un certain nombre d'édifices remarquables : les cathédrales de Rouen et de Limoges, l'église de Brou, en France ; la chapelle de Saint-George, en Angleterre; la cathédrale de Milan, en Italie, etc.

Le premier en date est l'église Saint-Pierre de Caen.

Il nous reste aujourd'hui de la construction primitive du prêtre **Rignobert** la tour pyramidale élevée en 1308, d'une hauteur de 72 mètres et que l'on considère comme un spécimen élégant de l'architecture ogivale, le portail nord qu'elle surmonte et une partie de la nef. Les arcades de celle-ci reposent sur des piliers massifs couronnés de chapiteaux historiés offrant un singulier mélange d'emblèmes religieux et de scènes grotesques. L'abside, reconstruite en 1521 par l'architecte **Soyer** ou **Sohier Hector** est un morceau remarquable, quoiqu'il n'ait été achevé qu'en 1608.

Quelques années avant 1308, une famille d'architectes, les **Leprestre**, **Abel** et **Blaise**, construisaient quelques parties de l'église Saint-Gilles, notamment le portail latéral sud; les voûtes des bas côtés furent également refaites à cette époque par

les mêmes architectes. Est aussi du même temps la « Tour des Gendarmes ou Gars d'armes » de Caen, élevée par les soins de **Girard de Nolland.**

L'église cathédrale de Beauvais, commencée vers la fin du xe siècle, avait été ruinée par plusieurs incendies survenus en 1180 et 1225. La reconstruction en fut ordonnée : mais on n'avait pas achevé l'abside que les voûtes tombèrent. Reprise en sous-œuvre, la reconstruction dura quarante ans; c'est alors que l'évêque Jean Marigny choisit pour architecte, en 1338, **Enguerrand** surnommé *le Riche*. Les travaux furent conduits avec ardeur pendant plusieurs années, mais les malheurs de la guerre de Cent ans causèrent de si fréquentes interruptions dans la construction que la première pierre de la croisée ne fut posée qu'en 1500. **Jean Wast** de Beauvais et **Martin Cambiche** (ou **Chambiges**), auxquels fut adjoint, en 1528, **Bernard Scipion** prirent alors la direction de l'œuvre qu'achevèrent **La Lye**, de 1532 à 1555, puis, après cette date, **Jean Wast** fils, **François Maréchal** et **Michel.**

Martin Chambiges, l'architecte de la cathédrale de Beauvais dont nous venons de parler, est le premier connu de la famille d'architectes portant ce nom qui marqua à l'époque de la Renaissance. En 1489, il habitait Paris d'où il fut mandé par les chanoines de Sens pour diriger les travaux entrepris alors à la cathédrale. Nous avons dit que, commencée vers 1143, la construction en avait été dirigée par l'évêque Saluzar jusqu'en 1168; il nous faut arriver à l'année 1342 pour retrouver une trace des travaux qui y furent ensuite exécutés. Trois architectes : **Étienne Jacquin, Jean de Valle Ranfroy** ou **Leufroy** et **Guillaume Courmont** sont désignés sur les registres de la fabrique comme « maîtres ès œuvres » de la cathédrale en 1342 et en 1442 et peut-être furent-ils les architectes des deux absides latérales qui s'élèvent sur le côté oriental des transepts. L'œuvre de Martin Chambiges consiste dans l'édification des portails latéraux d'Abraham au nord et de Saint-Étienne au sud; mais ce travail, commencé par le maître en 1491, fut tout à coup interrompu par son rappel à Paris. Toutefois, en quittant Sens, Chambiges avait laissé à un autre architecte, **Hugues Cavelier**, le soin d'achever la construction commencée sur ses plans. En 1497, 1499 et 1503 on le retrouve à Sens exerçant encore les fonctions de « maître

de l'entreprise et conducteur de la croysée »; puis, en 1513, il inspectait les travaux du transept et du portail nord qui n'étaient point encore achevés.

Après Chambiges et Cavelier nous avons à citer, comme architectes de la cathédrale de Sens, **Symonet Lemercier**, **François Nobis** et **Antoine Lusurier**, qui se succédèrent dans le courant de l'année 1468; puis **Cardin Guérard** qui, en 1530, passa un marché pour certains ouvrages de la Tour de Pierre. On pourrait en conclure qu'il ne s'agissait là que de réparations et qu'à cette époque l'édifice était complètement achevé.

Nous voyons encore Martin Chambiges surveillant au moins, s'il n'en fut pas l'architecte, l'exécution du portail et des tours de la cathédrale de Troyes, de 1502 à 1513; le voyage qu'il fit à Troyes au mois de mai de cette année fut peut-être le dernier qu'il y fit, puisque, depuis quelque temps déjà, c'était **Jean de Damas** ou **de Soissons**, son gendre, qui dirigeait les travaux, mais il en était resté le conseiller. C'est **Jean Bailly**, fils d'un architecte du même nom, dont nous parlerons ci après, qui succéda, en 1532, à Jean de Soissons et continua la Tour du Nord jusqu'en 1554, époque à laquelle cette tour était arrivée à la hauteur de la corniche qui couronne l'étage où est placé le cadran. Il mourut le 19 août 1559 et fut inhumé dans la cathédrale. Le fils de Martin Chambiges, **Pierre Chambiges**, également architecte, fut aussi son collaborateur à la cathédrale de Troyes; il apparaît pour la première fois, en 1559, comme touchant du chapitre un salaire à raison de ses travaux d'inspection. Nous le retrouverons en 1536 « maître des œuvres de maçonnerie et de pavement de la ville de Paris, » en laquelle qualité, il conduisit les travaux de l'Hôtel de ville sous la direction de Dominique de Cortone; mais, vers 1540, il dirigeait les travaux des châteaux de Fontainebleau et de Saint-Germain-en-Laye et probablement aussi du château de la Muette à Passy, puis mourait à Paris, le 19 juin 1544. Le père de Jean Bailly, l'architecte de la cathédrale, qui portait lui-même le prénom de **Jean**, était né à Bourges en 1480. En 1508 et en 1511, il fut appelé seul ou avec quelques confrères à donner son avis sur la solidité de certaines parties de l'église Saint-Jean de Troyes et, notamment, sur la démolition du petit clocher et des hautes et basses voûtes de l'édifice. En 1521, il émit l'avis, partagé par

Chambiges, que ce clocher pouvait être conservé et il le fut (1).

Revenons à la cathédrale de Troyes, mais seulement pour citer les architectes (ou constructeurs), prédécesseurs de Martin Chambiges. Ce sont : en 1365, **Thomas**, mentionné dans un marché consenti par les chanoines de l'église; **Michelin de Jonchery** et **Jean Thierry** qui s'associèrent dans l'intention de doter l'église d'un jubé qui ne fut pas exécuté (1372 à 1382); **Thomas Michelin**, qui semble avoir fait les dessins pour l'exécution des pinacles et fentêres terminés en 1418; **Ogier Faigot** qui, en 1419, surveillait l'exécution des murs de la nef; **Antoine Colas**, indiqué comme architecte en 1462, sans désignation des travaux effectués; **Garnache** qui, de 1484 à 1507, éleva les piliers de la nef et les arcs-boutants. Ce dernier paraît avoir été supplanté en 1517 par le gendre de Chambiges, Jean de Soissons, mais il prit cependant part aux travaux jusqu'en 1528 ou 1530.

A l'église actuelle manque le clocher de 70 mètres de hauteur, percé à jour, élevé par ces architectes à l'intersection des transepts et qui s'écroula en 1573. C'était une tour carrée de 12 mètres sur chaque face, surmontée d'obélisques sur chacun de ses angles et qui servait de base à une pyramide octogonale; de l'intérieur on pouvait admirer la clef des voûtes en ogive suspendues à cette prodigieuse hauteur. Mais telle qu'elle est, l'église Saint-Pierre de Troyes présente, à l'intérieur, un curieux spectacle avec ses voûtes d'une hauteur de près de 50 mètres et soutenues par des colonnettes d'une légèreté incroyable. L'entrée principale a été bâtie sous le règne de François Ier, c'est-à-dire à l'époque de la décadence de l'art ogival.

En 1318, sous l'épiscopat de Jean Roussel, dit *Marc d'Argent*, un architecte inconnu commença l'église Saint-Ouen de Rouen et, dans l'espace de vingt et un ans, l'abside, les piliers de la voûte et la plus grande partie des transepts étaient achevés. L'œuvre, interrompue par la mort de l'évêque arrivée en 1339, fut reprise par les soins de l'abbé Breuil ou Breuille et confiée à **Alexandre de Berneval**, qui mourut lui-même en 1440 laissant pour lui succéder, comme maître ès œuvres, **Colin de Berneval**,

(1) Il reçut pour cette expertise la somme de 40 sous par semaine ou 6 sous 8 deniers par jour, indépendamment de la dépense du voyage; même les chanoines ajoutèrent à cette rénumération, pendant deux semaines franches, 6 écus au soleil. L'écu valait 36 sous 3 deniers tournois. (Lance, *Architectes français*).

son fils; les travaux attribués au père sont le portail méridional et les fondations de la tour centrale; le fils aurait achevé les piliers de cette tour et établi les voûtes du transept. De 1491 à 1515, la construction de Saint-Ouen est dirigée par l'abbé **Bolher** ou **Bohier** (ne serait-ce pas plutôt **Sohier?**) qui, en 1520, commençait à côté de l'église le cloître, le réfectoire, et l'hôtel abbatial, démolis en 1817 pour faire place à l'hôtel de ville actuel.

L'édifice a 138 mètres de longueur, dont 80 mètres pour la nef, 26 mètres de largeur dont $11^{m},33$ pour la grande nef et $7^{m},33$ pour chacun des bas côtés. Il présente $42^{m},22$ de largeur aux transepts et une hauteur sous voûte de $32^{m},50$. Cent vingt-cinq vitraux et trois roses l'éclairent. Les piliers de la nef sont cantonnés de colonnettes élégantes qui s'élèvent jusqu'au sommet de l'édifice pour recevoir la retombée des voûtes. Sur les arcades que soutiennent ces piliers règne une galerie surmontée d'une claire-voie au-dessus de laquelle s'ouvrent de larges baies garnies de vitraux. Le jubé du xve siècle qui séparait le chœur de la nef a disparu; nous n'en connaissons pas l'auteur.

Les documents concernant Notre-Dame de Rouen sont malheureusement beaucoup moins complets. Voici ce que nous savons des travaux et des architectes de cet édifice. Le 12 octobre 1362, **Jean Périer** prête serment devant le chapitre de la cathédrale, comme « maître de l'œuvre de la maçonnerie », et nous le trouvons, en 1379, travaillant au grand portail puis à la rose, après avoir, en 1367, exécuté le mausolée destiné à recevoir le cœur de Charles V. Il meurt en 1388 et a pour successeur **Jean de Bayeux** qui, étant maître maçon de la ville de Rouen, construisit la tour de la cathédrale. **Guillaume Lyon** donne le dessin de la Porte Martainville et est également chargé de la reconstruction de la Tour du Beffroi rasée par Charles VI. Il meurt en 1398, avant d'avoir achevé cette œuvre.

C'est Jean de Bayeux qui, selon toute probabilité, continua sur un *plan nouveau* la cathédrale actuelle et **Jean Salvart** succéda à Jean de Bayeux. Après Salvart vinrent **Colin Duval** (peut-être Berneval), le 21 septembre 1447; **Jean Roussel**, de 1447 à 1452; **Geoffroy Richier**, de 1452 à 1462; puis **Guillaume Pontifz** qui succéda, en 1462, à Geoffroy Richier. On doit à ce dernier la décoration du portail de la Calende, le cou-

ronnement de la tour Saint-Romain (1463-1467), la bibliothèque du chapitre et son escalier (1477-1479); il commença la clôture du chœur et de la sacristie, le portail de la Cour des Libraires (1484), enfin la « Tour de Beurre » (1487) et se retira, à cette date, déjà vieux. **Jacques Le Roux**, en 1496, continua la Tour de Beurre et donna le dessin du nouveau portail élevé entre les deux tours, l'ancien menaçant de s'écrouler; mais il mourut, le 27 mars 1510, après avoir fait agréer pour son successeur son neveu, **Roulland Le Roux**, qui, avec son oncle, avait fait un projet de reconstruction du grand portail de la cathédrale qui ne fut pas adopté. En 1514, la foudre ayant détruit la tour centrale de la cathédrale, Roulland fut chargé d'en réparer la partie supérieure qui avait été calcinée par l'incendie. Il en profita pour ajouter à cette tour un étage supérieur où il plaça, dans une des niches du pilier d'angle regardant le couchant, une statue de maître maçon qu'on suppose être son portrait.

Avant de donner une courte description de cette remarquable cathédrale de Rouen, disons que, de 1409 à 1410, Salvart fit exhausser d'un étage la « Tour Coquessart » du château de Tancarville, dont il transforma les meurtrières en fenêtres ogivales et qu'en 1419, sur l'ordre du roi Henri V d'Angleterre, il construisit, à Rouen, un véritable château fort dont il ne reste plus de trace. Il eut comme collaborateur dans cette construction Jean Roussel, et mourut probablement le 21 septembre 1447. Les dimensions de la cathédrale de Rouen sont de 136 mètres de longueur, 32^{m},30 de largeur, hauteur de la grande nef sous voûte 28 mètres; hauteur de la lanterne 53^{m},30. Le plan est en forme de croix latine, avec deux collatéraux jusqu'au transept et quatre jusqu'aux chapelles de l'abside. Les arcades ogivales sont généralement très aiguës; les piliers, cylindriques autour du chœur, se composent partout ailleurs d'un faisceau de colonnettes; les galeries du triforium ne sont à jour qu'autour du chœur; dans le reste de l'église leur balustrade se détache sur le fond de la muraille elle-même. L'intérieur de l'édifice présente un mélange des styles en vigueur aux diverses époques où chaque partie a été reconstruite. Le grand portail, décoré de 1509 à 1530, est l'expression la plus complète du style ogival de la dernière époque; les deux tours : la Tour Saint-Romain, qui contient les cloches, la Tour de Beurre, de 77 mètres de hau-

teur, ainsi appelée parce qu'elle fut construite avec les aumônes des fidèles dispensés des rigueurs du carême, le Portail des Libraires, du nom des libraires qui en occupaient les abords, « l'Arbre de Jessé », qui orne le tympan de la porte centrale, suffiraient à classer la cathédrale de Rouen parmi les beaux édifices de l'époque. Sur la « Tour de Pierre », élevée à la croisée des transepts, l'architecte **Robert Becquet** avait construit, en 1544, à une hauteur de 132 mètres, une élégante pyramide que la foudre incendia en 1822. Elle a été remplacée par une flèche en fer de 148 mètres dont Alavoine a donné les dessins, mais les lignes en sont dures et sèches et l'effet n'en est pas heureux. On dut démolir, pour la nouvelle construction, la chapelle derrière le chevet, dite de Notre-Dame, qui était l'œuvre, au commencement du XIIIe siècle, de l'architecte allemand **Ingelramm**, mais on a conservé de cet artiste la façade occidentale.

L'abbaye du Bec, en grande partie incendiée en 1022, fut relevée, nous l'avons dit, en 1214, par cet Ingelramm.

L'église Saint-Laurent de Rouen, qui fut reconstruite à la fin du XVe siècle, est l'œuvre de l'architecte **Denis Gode**, et l'église Saint-Maclou fut commencée en 1437 sur les dessins de **Pierre Robin**, qui semble être un architecte parisien. L'édifice ne fut d'ailleurs achevé qu'en 1521.

Parmi les édifices religieux élevés dans l'est de la France, à cette époque, nous pouvons présenter la collégiale de Saint-Thomas à Strasbourg.

Ce fut en 1330 que l'architecte **Erlin** dirigea les travaux de l'église Saint-Thomas; mais l'édifice ne fut vraiment achevé qu'en 1367 par **Erard Maler** qui suréleva la tour occidentale afin de la mettre plus en accord avec la nef qu'on avait reconstruite sur un plan plus vaste que celui d'Erlin. Beaucoup plus tard, de 1474 à 1478, fut construit dans la même ville le couvent de Sainte-Marguerite. Le nom de son auteur nous a été conservé : il s'appelait **Jean Ludeman**, de Haguenau, mais semble avoir été plutôt ingénieur militaire qu'architecte.

En 1350, le cardinal **Pierre Dailly**, évêque de Cambrai, construit le chœur et l'abside de Saint-Antoine de Compiègne; en



AGOSTINO SANESE

1329 l'architecte anglais **Patriz** (1) donne les dessins de Sainte-Marie-de-l'Épine, près Châlons-sur-Marne ; en 1383 **Pierre Durle** ou **Deburle** commence la cathédrale d'Aix-en-Provence et élève le clocher de l'église Saint-Sauveur dans la même ville. Les travaux interrompus furent repris en 1477 par l'archevêque Ollivier de Pesmart qui chargea l'architecte **Alveringe** de les continuer. Alveringe exécuta le portail et le socle sur lequel se dressent les statues et eut pour successeur l'architecte **Soqueti** dont nous connaissons seulement le nom.

Deux architectes sont cités comme travaillant, à la fin du XIVe siècle, à l'église Notre-Dame des Tables de Montpellier : **Jean Gili** qui, en 1385, reçoit la mission de *revêtir* la nef et les voûtes hautes et **Jean Bosc** dit **Bosquet** qui élève à deux reprises la flèche du clocher, en 1380 d'abord, puis en 1412, lorsqu'elle fut détruite par un incendie; mais cinquante ans après, l'œuvre de Jean Bosc réclamait une restauration qui fut exécutée, en 1471, par **Simon Guilhaminot**. Cependant, c'est à un autre architecte, **Jean de Cormon**, nommé aussi Jean de Paris, qu'était confiée, l'année suivante, l'édification de la sacristie de cette église; il est vrai qu'à ce moment, Guilhaminot réparait les murs de la ville et le pont Juvénal. Un autre architecte, contemporain de Gili (1367), fait des additions à l'hôpital de Saint-Aloy et au monastère de Saint-Gilles et répare avec **Jacme Satgier** les bâtiments du Consulat de Montpellier.

En 1383, c'est **Drouet de Champmartin** qui construit le couvent des Chartreux, fondé près de Dijon par Philippe le Hardi, duc de Bourgogne. C'était, disent les chroniqueurs, un magnifique édifice pour la construction duquel le duc dépensa des sommes énormes. Il n'en reste aujourd'hui que le portail de la chapelle orné de statues par le sculpteur hollandais Claux Schluter auquel on doit également celles qui entourent le puits dit *Puits de Moïse* dans le jardin de ce même couvent (2), ainsi qu'on l'a mentionné plus haut.

La Sainte-Chapelle du château du duc de Bourgogne à Dijon,

(1) Patriz avait reçu une partie des fonds destinés à la construction de l'église; la guerre avec l'Angleterre étant venue à éclater. Patriz obligé, comme Anglais, de repasser la Manche, oublia de remettre avant son départ la somme reçue.

(2) Aujourd'hui asile départemental d'aliénés.

se construit aussi vers cette époque. On cite comme ayant exécuté le grand portail ainsi que les grandes salles du château, la grande tour et le Trésor : de 1387 à 1412, **Jacques de Neuilly** ou **Nuilley** et **Jean Bourgeois**, ce dernier ayant le titre de « maître des œuvres de Jean sans Peur ». Il est à croire que les travaux n'étaient pas achevés au moment de la mort de Jean Bourgeois, puisque **Moussy de Saint-Martin** est signalé par Lance comme en étant l'architecte, de 1478 à 1512.

L'église Saint-Étienne de Limoges fut commencée en 1270, mais nous ne connaissons de ses constructeurs que les architectes du XIVe siècle dont les noms suivent : **Jean Placen**, **Pierre Boniface** et **Jean Dammand**, ces deux derniers « maîtres des œuvres de la cathédrale » en 1388. Les travaux furent abandonnés de nouveau et l'édifice resta dans l'état où nous le voyons aujourd'hui. Le chœur et l'abside sont des œuvres très pures du style ogival primitif et trois travées de la nef du style flamboyant, le surplus de la construction est encore informe; le plan qui cependant se dessine assez clairement est celui de la croix latine à trois nefs. A défaut de portail, Saint-Étienne de Limoges possède du moins un jubé de 1533 d'une grande élégance et qu'on peut comparer à celui de Sainte-Madeleine de Troyes.

Ce jubé de Sainte-Madeleine fut commencé en 1508 par **Jean Gaide** ou **Gualdo** dit **Grandjean** : l'ayant achevé en 1514, l'architecte réédifia le chœur et l'abside.

Henri IV appelait l'église de Caudebec « la plus belle chapelle de son royaume », ce qui n'empêche pas l'édifice de manquer de l'unité de style indispensable en architecture : si le gothique domine à la base du grand portail, la Renaissance est au sommet dans tout son éclat. C'est que, commencés en 1416, interrompus en 1419, repris en 1450, les travaux de construction ne furent terminés qu'en 1454. **Guillaume Letellier**, né à Fontaine le Pin, près Falaise, mort le 1er septembre 1484, fut au moins l'un des architectes de cette église, s'il n'en donna pas le plan. Son œuvre est facile à distinguer des adjonctions de ses successeurs qui datent du XVIe siècle; elle s'arrête « aux deux voûtes percées chacune d'une de ces ouvertures circulaires qu'on appelait l'O de l'église et qui étaient ménagées pour le levage des cloches et le montage des matériaux nécessaires aux répara-

tions. En 1517, en effet, pour allonger l'église, on abattit le portail primitif qui s'alignait avec le clocher et, après avoir ajouté deux travées à la nef, on édifia celui qui subsiste encore. » Les noms de l'architecte ou des architectes qui présidèrent à ces travaux nous sont inconnus; ceux de **Mathurin Lebœuf** et de **Jean Custif** appartiennent à des architectes chargés de réparations exécutées, en 1562, à l'église de Caudebec.

En Bretagne, nous avons à signaler Saint-Nicolas de Nantes, dont l'architecte (du moins pour le portail) semble être **Mathelin**, qui l'éleva vers 1431. Ce même Mathelin ayant pour collaborateur **Mathurin Rodier** dirigeait, en 1442, les travaux de la cathédrale Saint-Pierre. Les parties de l'édifice datant de cette époque sont la nef, les bas côtés, les portails et les tours; leur décoration est sans doute remarquable, mais l'architecture en est pauvre et nous n'insisterons davantage que pour mentionner les époques de construction de l'abside qui remonte au xe siècle et du chœur qui, avec ses fenêtres en plein cintre et son style romano-byzantin, est certainement des xie et xiie siècles.

Détruites par un incendie, les deux tours actuelles surmontées de flèches qui ornent le portail de la cathédrale d'Angers furent réédifiées et eurent pour architecte, de 1518 à 1523, **Georges Mathurin**; la tour terminée par une coupole octogonale qui semble surgir entre elles leur est postérieure, puisqu'elle fut élevée en 1554 seulement par un architecte d'Angers, élève de Philibert Delorme, **Jean de Lépine**. On doit d'ailleurs à ce dernier l'Hôtel d'Anjou et le côté ouest du cloître de l'hôpital Saint-Jean, à Angers. Hors de cette ville, de Lépine construisit le château du Verger, dans la commune de Seiches et fut enterré dans sa ville natale. On doit lui pardonner la coupole de la tour Saint-Maurice, en songeant qu'elle rappelait, dans sa pensée, les trois voûtes en coupole qui sont la partie la plus originale de la cathédrale d'Angers, édifice du xiie siècle où le plein cintre lutte contre l'ogive qui va prendre sa place.

Nous ne connaissons que l'un des architectes du clocher de la cathédrale de Saint-Omer, église commencée au xie siècle, mais qui ne fut terminée qu'à la fin du xve, ainsi qu'il résulte des anciens comptes de la fabrique de Saint-Omer pour l'année 1493-1494 : c'est **Gérard Ledrut** qui fut appelé par le conseil de fabrique pour « fonder et soubstenir le cloquier », travail achevé

en l'année 1499. Nous ignorons d'ailleurs s'il s'agit de la flèche qui était à l'intersection des transepts et qu'un ouragan a renversée en 1606 ou de la grosse tour carrée qui surmonte le portail occidental. Cette tour, de 50 mètres de hauteur, était accolée à chaque angle de tourelles dont il ne reste plus qu'une seule aujourd'hui. La date de la naissance et de la mort de Ledrut nous est inconnue, comme celle de la plupart des artistes architectes de nos grandes cathédrales.

Ramée, dans son *Histoire de l'architecture*, nomme **Musnier** comme étant l'architecte qui dirigeait, en 1508, les travaux de la chapelle des ducs de Bourbon, aujourd'hui église cathédrale de Moulins. Cet édifice, appartenant tout entier au style ogival tertiaire et étant resté inachevé (1) par suite de la confiscation des biens du duc de Bourbon et de son exil, il se pourrait que Musnier fût l'architecte de la plus grande partie de la chapelle des ducs, sinon l'auteur du plan de l'église actuelle.

Parmi les édifices religieux moins importants de cette époque, citons l'église Saint-Germain d'Argentan, édifice de 1410, dont l'un des architectes fut **Jean Blaise** ou Blaizot (nous ne connaissons de lui que son nom) ; l'église de l'abbaye de la Trinité, à Vendôme, reconstruite dans la dernière moitié du xve siècle par les soins de l'abbé **Louis de Gréveur** et de l'un des religieux de son abbaye, **Jarnay**, qui fut certainement l'architecte du portail ; l'église de Béthisy-Saint-Pierre (Oise) dont le clocher s'élevait en 1520 par les soins des architectes **J. Brûlé** et **Charpentier**, ainsi que le constate une inscription trouvée sur l'un des murs de l'église ; l'église Saint-Siffrein de Carpentras dont la première pierre fut posée en 1404 par Artaud, archevêque d'Arles. L'architecte de cet édifice fut **Colin Thomace** ou **Thomasse** qui mourut avant l'achèvement de son œuvre. La petite église de Gray (Haute-Saône) fut commencée en 1478, mais la construction n'était pas achevée cinquante ans après et c'est ainsi que nous trouvons un architecte dijonais, **Antoine Lehupt**, construisant les voûtes de 1527 à 1531. L'église de Saint-Étienne de Chinon, édifice aussi du xve siècle, semble avoir eu pour architecte **Robert Mesnager**; le chœur de l'église d'Épernay est élevé en 1520, par un religieux de l'abbaye de Saint-Martin, **Laurent**

(1) Il l'a été depuis, ainsi que nous le dirons dans notre tome III.

Lepreux; l'architecte de l'église des Frères-Mineurs de Lons-le-Saunier érigée en 1531, s'appelait **Mario**, c'est tout ce que nous en savons.

Peu de constructions religieuses élevées à Paris même, pendant le XIV[e] siècle et la première moitié du XV[e] : mentionnons pourtant l'église du Saint-Sépulcre d'*Outremer*, chapelle de l'hôpital du même nom destiné à recevoir les pèlerins de passage à Paris, que l'architecte **Guérin de Lorceigne** inaugura le jour de Noël 1327 ; l'église de Saint-Julien *des Ministrières*, élevée en 1330 par les architectes **Huet** et **Lappe**, dont nous ignorons les autres œuvres ; enfin **Pasquier de l'Isle**, auquel on doit également l'hôtel du grand prieur des Templiers de France et l'hôtel de Mortagne, rue de Charonne, pose la première pierre de Saint-Jean-de-Grève en 1322. Est de la même époque l'église des Célestins (1319) dont le cloître date de 1537 seulement, et fut alors cité comme le premier exemple d'une construction de l'espèce présentant l'emploi de colonnes d'un ordre régulier ; le porche de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois n'est commencé qu'en 1429 par **Jean Gaussel**, et la nouvelle flèche de la Sainte-Chapelle, œuvre du charpentier Robert Foulchier, composée d'une pyramide en charpente de trois étages, recouverte de plomb et terminée par une croix ne date que de 1450; elle était appelée par Sauval « la merveille du monde », mais devint, malheureusement, la proie des flammes en 1630.

Restauration ou construction de chapelles dans l'église Saint-Pierre de Lisieux, de 1478 à 1501, par les frères **Borghonon**, **Moudon** et **Pierre**; construction de la *vis* de Notre-Dame des Tables à Montpellier ; érection du clocher de l'église Saint-Firmin dans la même ville et réparation du pont Juvénal par **Pierre Copiac**, de 1470 à 1493; construction par **Mathieu Ragnanault**, architecte de Lectoure, à partir de 1489, de l'église Sainte-Marie d'Auch et de Saint-Étienne d'Agen, érection de Saint-Siffrein de Carpentras, tels sont, dans le midi de la France, les travaux susceptibles d'une mention, pendant cette période, avec ceux exécutés à Bordeaux par les architectes **Jehan Lebas** ou **Lobas**, père et fils, **Hugues Bauduschen** et **Colin Trenchant**. Les deux premiers furent chargés de la construction du clocher de l'église Saint-Michel, de 1472 à 1492. Ce clocher, qui avait plus de 100 mètres de hauteur, avant que sa flèche eut

été renversée par un ouragan, en 1768, est isolé et à plus de 30 mètres de la petite église Saint-Michel, édifice de 1160. Trenchant, tailleur de pierres, « maître en géométrie », travailla à l'église Saint-Seurin et fut probablement, dit son biographe, le maître de l'œuvre du clocher de *Pey Berland*, qui n'est autre que le campanile de la cathédrale de Bordeaux, Saint-André. Consacrée en 1096, cette église fut réparée bien des fois depuis sa fondation, notamment après le tremblement de terre de 1427. La partie inférieure des murs appartient au style romano-byzantin, des arcades cintrées ornées de dents de scie, des fenêtres en ogive et des piliers tantôt romains, tantôt gothiques, accusent le manque d'unité de style de l'édifice. C'est en 1440 seulement que l'archevêque Pey ou Pierre Berland en fit élever le clocher, dont on vient de parler, composé d'une tour quadrangulaire haute de 48 mètres et d'une flèche octogonale de 14 mètres qui fut détruite par la foudre en 1617.

En revenant vers le nord, nous trouvons encore sur notre chemin l'église de Notre-Dame de Cléry, sur la route de Blois à Orléans, relevée par l'architecte de Louis XII, **Antoine Beaume**, après un incendie qui l'avait détruite vers 1469; cet édifice, érigé par le chanoine architecte **Gabriel Marin**, à une date inconnue, renfermait le tombeau de Louis XI exécuté par des artistes allemands, tombeau qui fut renversé par les ligueurs en 1563. Nous trouvons aussi l'église de Saint-Nicolas-du-Port, sur la Meurthe, élevée de 1496 à 1508 par un architecte lorrain, **Nicolas Moyset**, mais selon toute probabilité, sur les plans de l'architecte de Beauvais, **Michel**, qui figure parmi les artistes appelés à Troyes pour donner leur avis sur le projet de Chambiges.

Nous nous étendrons davantage sur deux œuvres vraiment remarquables de la fin du xve siècle et du commencement du xvie : le portail de la cathédrale de Toul et l'église de Brou, près de Bourg, département de l'Ain.

La cathédrale de Toul, commencée pendant le xe siècle mais terminée seulement en 1496, est, malgré le manque d'unité de son architecture, un des plus beaux édifices religieux de la France; mais ici encore, en admirant l'œuvre, nous regrettons de ne pouvoir connaître le nom de l'artiste qui la créa. Celui de l'architecte du portail est, du moins, parvenu jusqu'à nous : **Jacquemin Hogier** ou **Ogier** de Commercy, le commença en

1447 et fut assez heureux pour suivre son œuvre jusqu'à sa complète exécution. Hogier prit part d'ailleurs aux travaux qui s'exécutaient alors à la cathédrale de Metz et on lui attribue l'église Saint-Martin de Pont-à-Mousson. La date de la mort d'Hogier est très controversée mais est, dans tous les cas, postérieure à 1447.

L'intérieur de la cathédrale de Toul, du style ogival le plus pur, présente 80 mètres de longueur et 36 mètres de hauteur. La voûte de la nef principale, qui est accompagnée de collatéraux, est soutenue par dix-huit colonnes accompagnées chacune de quatre colonnettes engagées dont l'une se prolonge jusqu'à cette voûte, au-dessus des fenêtres. Toutes les ouvertures sont ogivales, à divisions paires et surmontées de rosaces; mais le plus beau morceau de l'œuvre est sans contredit le grand portail de Jacquemin. Il est à trois parties avec des voussures garnies de niches nombreuses à bases et à dais merveilleusement sculptés et s'étend sur une longueur de 33 mètres. Au-dessus, dans un immense triangle ogival, s'ouvre la rose, puis sur le tout règnent trois galeries avec balustrades à feuilles de trèfle. Deux tours, de 76 mètres de haut et qui rappellent avec leur couronne découpée celles de l'église Saint-Ouen de Rouen, complètent l'édifice.

C'est seulement de 1511 à 1536 que fut accompli par la veuve de Philibert II, Marguerite d'Autriche, le vœu fait en 1480 par Marguerite de Bourbon, femme de Philippe II, duc de Savoie, de bâtir une église à Brou, petite localité aux portes de Bourg. Quels furent les premiers architectes de l'édifice? Les documents français que nous avons consultés attribuent le plan de l'église de Brou à **Jean Perréal**, qui habitait Lyon vers la fin du XV[e] siècle et se faisait appeler Jean de Paris. Après avoir suivi Charles VIII dans sa campagne d'Italie, il allait traiter de l'exécution et de la réparation des remparts de Lyon lorsque, recommandé à Marguerite d'Autriche, il donna, de 1506 à 1511, le plan de cette église; puis Perréal aurait eu pour successeur, en 1513, d'après ces mêmes documents, l'architecte belge déjà connu du lecteur Louis Van Bodeghem. D'après M. Wauters (1), c'est ce Van Bodeghem, né vers 1470 et mort en 1540,

(1) *Études et anecdotes relatives à nos anciens architectes*, par A. Wauters, architecte de la ville de Bruxelles.

architecte du duc de Brabant, qui, le 13 octobre 1512, aurait commencé d'élever l'édifice que Marguerite d'Autriche avait résolu de consacrer à la mémoire de son époux mort. Quoi qu'il en soit, la date de 1506 ou celle de 1512 nous reste comme celle de son origine. Celle de l'achèvement de l'édifice, indiquée par Lance, serait l'année 1536 et l'architecte de l'église de Brou aurait été à cette époque **André Colomban**, né à Dijon en 1474 et mort le 22 mars 1549 (1).

En forme de croix latine et de style ogival, l'église de Brou possède une façade principale modeste dans ses proportions mais d'une réelle originalité. Elle affecte la forme d'une pyramide présentant au milieu une profonde voussure au fond de laquelle sont deux portes séparées par un pilier qui supporte la statue de saint Nicolas de Tolentin. Des statues, des ornements d'une délicatesse rare accompagnent ces deux portes. Au-dessus de la voussure, une galerie à claire-voie derrière laquelle trois fenêtres ogivales éclairent l'église; plus haut une seconde galerie du même genre et enfin un pignon percé d'une rosace assez petite qu'accompagnent trois fenêtres ogivales formant triangle. Le clocher est une tour carrée de six étages terminée par un dôme octogonal et une flèche. La nef, d'une longueur de 70 mètres, sur 36 mètres de largeur à la croisée et d'une hauteur sous voûte de 20 mètres, présente de doubles collatéraux flanqués de chaque côté de quatre chapelles. Devant le chœur s'étend un remarquable jubé sur une longueur de près de 12 mètres, couronné de statues en marbre blanc. Une frise élégamment sculptée dans laquelle se répètent les mots : *Fortune! Infortune!* devise de la princesse Marguerite, court tout autour du chœur et sert de base à cinq grandes verrières qui s'élèvent jusqu'à la voûte. Nous ne parlerons ici ni des stalles en bois sculpté, ni des trois tombeaux de Marguerite de Bourbon, de Philibert le Beau et de Marguerite d'Autriche que pour en dire ce qu'en disent tous ceux qui les ont vus, qu'ils sont des chefs-d'œuvre de composition sculpturale.

La lutte des grands entre eux ou contre la couronne n'est pas terminée, aussi le sol des provinces continue-t-il à se hérisser

(1) Nous croyons qu'à cette date Colomban travaillait à l'église de Brou comme sculpteur et non comme architecte.



G. B. Cecchi sc.

ANDREA CONTUCCI DIT SANSOVINO

de châteaux forts. Mais le caractère des fortifications de cette époque subit d'importantes modifications.

« C'est seulement au XIIIe siècle, dit Viollet le Duc, qu'apparaît le château sous le rapport architectonique.

Le XIIIe siècle vit s'élever de magnifiques châteaux qui joignaient à leur qualité de forteresses celle de résidences magnifiques, abondamment pourvues de leurs services et de tout ce qui est nécessaire à la vie d'un seigneur vivant au milieu de son domaine, entouré d'une petite cour et d'une garnison. » Citons, en France seulement et sans mentionner aucun nom d'architecte, bien entendu, les châteaux de Coucy, de Villeneuve-le-Roi (Yonne), de Cesson près Saint-Brieuc, d'Angers commencé sous Philippe-Auguste et terminé sous saint Louis, de Bourbon-l'Archambault, de Ribeauvillé, de Chalusset (Haute-Vienne) de Biron, de Bourdeilles, de Mareuil et de Beyrac, siège des quatre baronnies du Périgord, de Langeais (Indre-et-Loire), etc.

Du Louvre de Philippe-Auguste commencée en 1204 et que dut achever son successeur, il ne restait que des traces de fondations rappelées aujourd'hui par une mosaïque de pierre noirâtre encastrée dans le pavage de la cour actuelle, dite cour du Louvre.

Les descriptions qu'en donnent les anciens auteurs sont loin de nous renseigner sur l'ensemble des constructions qui formaient la demeure royale ; la partie la plus importante en était certainement le donjon dont l'intérieur était occupé, au rez-de-chaussée, par une chapelle, un puits et plusieurs chambres voûtées ; le donjon d'une hauteur de 40 mètres et d'une largeur de 21 mètres avait plusieurs étages « percés chacun, dans le pourtour, de huit croisées à montants et traverses de pierre, de quatre pieds en longueur et en largeur ». Plusieurs cours précédaient celle au milieu de laquelle se trouvait isolé le donjon. Ajoutons que l'entrée de cette forteresse (on voit que rien ne ressemblait dans cette construction à un château de plaisance) était du côté de la rivière, défendue par de fortes tours, des ponts toujours levés et des fossés pleins d'eau qui entouraient l'enceinte flanquée de tours, surtout aux portes et aux angles.

Le château du Louvre, tel que le laissa Charles V en 1380, avait toujours eu « pour objectif la défense du cours de la Seine en aval et la surveillance, en même temps que la protection de la

capitale, à laquelle d'ailleurs, il laissait sa liberté d'action ». C'était à proprement parler, conformément à nos idées modernes, un fort détaché à l'ouest de Paris. « Charles V, dit Dulaure, répara et accrut beaucoup les bâtiments du Louvre : il ne fit point rebâtir la grosse tour ; il se borna à réparer et à augmenter les constructions qui l'entouraient. »

Son architecte ou maître des œuvres se nommait **Raymond du Temple**. Ce Raymond du Temple, qui était en même temps sergent d'armes, aurait fait sculpter le fronton de la chapelle par Jean Saint-Romain et aurait aussi exécuté divers travaux (de 1370 à 1385) à la chapelle du collège de Beauvais, en 1387 au palais de Justice, et en 1394 à la chapelle des Célestins. Toujours est-il que lorsqu'en 1373 l'empereur Charles IV vint à Paris, il fut reçu et fêté dans le palais de la Cité, nommé alors le Palais Royal. « Le lendemain de l'Épiphanie, Charles V voulut faire voir le Louvre à son hôte impérial. Ce prince avait la goutte : on le fit porter à la pointe de l'île de la Cité dans un beau bateau du roi « fait comme une belle maison, dit Christine de Pisan, moult peint par dehors et par dedans ». Les deux souverains s'embarquèrent. « Le roi, continue notre historienne, montra à l'empereur les beaux maçonnages qu'il avait fait au Louvre édifier. L'empereur, son fils et ses barons, moult bien y logea, et partout était le lieu richement paré. En salle dîna le roi, les barons avec lui et l'empereur en sa chambre. »

Voici maintenant, d'après diverses notions recueillies par Sauval, la description de ce château, de son état sous le règne de Charles V et sous celui de quelques-uns de ses successeurs.

« L'ensemble des bâtiments du Louvre offrait dans son plan un parallélogramme qui, dans sa plus grande dimension, avait 61 toises (118 mètres), et dans la moindre, 58 toises 3 pieds (109 mètres). Ce parallélogramme était entouré de fossés alimentés par les eaux de la Seine. Des bâtiments, des basses-cours, quelques jardins et la cour principale du Louvre en remplissaient la superficie. Cette cour principale, entourée de bâtiments, avait en longueur 34 toises 3 pieds (65 mètres) et 32 toises 5 pieds de largeur (63 mètres). Au centre de cette cour s'élevait la grosse tour du Louvre.

» La grosse tour nommée *Tour Neuve*, *Philippine*, *forteresse du Louvre*, *Tour Ferrand*, etc., fameuse dans l'histoire féodale,

l'effroi des vassaux indociles, était ronde et entourée d'un large et profond fossé. Ses murs avaient 13 pieds ($4^{m},29$) d'épaisseur près du sol et 12 pieds ($3^{m},96$ dans les étages supérieurs : sa circonférence était de 144 pieds ($47^{m},56$) et sa hauteur, depuis le rez-de-chaussée jusqu'à la toiture, de 96 pieds ($31^{m},60$). Elle communiquait à la cour par un pont dont une partie se composait d'un pont-levis. A l'entrée de ce pont était une construction couronnée par une forme angulaire et surmontée par une statue de quatre pieds de proportion représentant Charles V tenant en main son sceptre, ouvrage du même Jean de Saint-Romain, qui lui fut payée 6 livres 8 sous. Cette grosse tour communiquait aussi aux bâtiments qui entouraient la cour par une galerie de pierre.

» Les bâtiments qui entouraient la cour principale et fortifiaient la grosse tour étaient, ainsi que les clôtures des basses-cours et jardins, surmontés d'une infinité de tours, de tourelles de diverses hauteurs et dimensions, les unes rondes, les autres quadrangulaires, dont la toiture en terrasse, en forme conique ou pyramidale se terminait par des girouettes ou des fleurons.

» On a conservé les noms de quelques-unes de ces tours : celles du *Fer-à-Cheval*, des *Porteaux*, *de Windal*, situées sur le bord de la Seine : la *tour de l'Étang*, celles de l'*Horloge*, de l'*Armoirie*, de la *Fauconnerie*, de la *Grande-Chapelle*, de la *Petite-Chapelle,* la *tour où se met le roi quand on joute* ou de la *Grande Chambre du Conseil*, la *tour de l'Écluse* sur le bord du fossé; la *tour de l'Orgueil* et la *tour de la Librairie*, où Charles V avait réuni jusqu'à neuf cents volumes, collection immense pour le temps (la bibliothèque du roi Jean, son père, n'était composée que de huit à dix volumes.) Les faces des bâtiments qui entouraient la principale cour présentaient des pans de murs percés comme au hasard de petites fenêtres grillées, sans ordre et sans symétrie. Avant Charles V, ces bâtiments n'avaient que deux étages ; sous ce roi ils en eurent quatre, ce qui diminua la clarté et la salubrité de la cour. »

L'intérieur de ces bâtiments, où le jour ne pénétrait qu'à travers des ouvertures étroites et grillées, était sombre et triste comme celui d'une prison.

« Par quatre portes fortifiées appelées *Porteaux*, on pénétrait dans le Louvre. La principale entrée se trouvait à l'aspect du

midi et sur le bord de la Seine. Entre les bâtiments du Louvre et cette rivière était une porte flanquée de tours et de tourelles, qui s'ouvrait sur une avant-cour assez vaste : on la parcourait en longeant une partie du fossé du château. Arrivé au milieu de la façade, on trouvait une autre porte fortifiée par deux grosses tours peu élevées et couvertes d'une terrasse longue de 9 toises (17^m,50) sur 8 de large (15^m,50). Sous Charles VI, cette porte fut décorée de la figure de ce roi et de celle de son père, Charles V, figures placées dans des niches et sculptées par Philippe de Foutières et Guillaume Josse, habiles statuaires pour le temps.

» Une autre entrée se voyait en face de l'église Saint-Germain l'Auxerrois, elle existait après la construction de la colonnade du Louvre. Elle est encore sur pied, dit Sauval, et comme on voit, fort étroite, bordée de deux tours rondes, avec une figure de chaque côté, savoir celle de Charles V, et l'autre de Jeanne de Bourbon son épouse. Les autres portes, moins considérables, se trouvaient aux autres faces de l'édifice.

» Les pièces principales des bâtiments qui environnaient la cour intérieure consistaient en une grande salle ou *salle Saint-Louis* : sa hauteur allait jusqu'au comble, sa longueur était de 12 toises (23^m,35) et sa largeur de 7 (13^m,60). On y trouvait la *Salle Neuve du roi*, la *Salle Neuve de la reine*; la *Chambre du Conseil* qui consistait en une chambre et une garde-robe nommée *Garde-robe du Conseil de la Trappe*, une *Chambre de la Trappe*, et une *salle basse*, dont Charles V, en 1336 fit orner les murailles de peintures représentant des oiseaux, des cerfs ou autres animaux au milieu du paysage. C'était dans cette salle que les rois régalaient les princes étrangers et que se donnaient les festins. La chapelle basse, dédiée à la Vierge, était la plus considérable de toutes celles que contenait le Louvre. On voyait sur sa porte des figures de Notre-Dame, de sainte Anne et d'anges qui les encensaient, tandis que d'autres anges semblaient exécuter un concert avec divers instruments de musique. Charles VI avait fait placer dans l'intérieur de cette chapelle treize statues de prophètes.

» Dans l'enceinte du Louvre se trouvaient quelques jardins, le plus considérable qu'on nommait le *Grand Jardin*, était carré et n'avait que 6 toises de longueur (11^m,70).

» Il existait dans cette enceinte un arsenal et un grand

nombre de basses-cours entourées de bâtiments dont voici les noms : la *Maison du Four*, la *Paneterie*, la *Saucerie*, la *Pâtisserie*, l'*Épicerie*, la *Fruiterie*, le *Garde manger*, l'*Échansonnerie*, la *Bouteillerie*, le lieu où l'on fait l'*hypocras*, etc. (1). »

Nous ne pouvons nous abstenir de mentionner encore, quoique nous n'en connaissions point l'architecte, un autre château fort dont la présence, à quelques kilomètres à l'est de Paris, constituait une des positions stratégiques les plus importantes du moyen âge, nous voulons parler du château de Vincennes.

« Tel que Charles V le laissa, il formait un vaste parallélogramme régulier, entouré de murs crénelés et de larges fossés ; quatre grosses tours carrées flanquaient les angles, cinq autres défendaient les trois côtés et le quatrième était dominé par le donjon. L'entrée principale était au nord, percée par une porte plus large que les autres et à laquelle on accédait par un pont-levis. Le donjon, qui est encore debout, tient à la face qui donne sur Paris ; il était entouré lui-même d'un profond fossé et s'élevait sur un plan carré flanqué de quatre tours ; il avait cinq étages auxquels on accédait par un escalier de pierre qui menait jusqu'à la plate-forme surmontée d'une guette. C'est ce donjon qui servit de prison d'État de 1315 à 1830. Dans son enceinte, le château de Vincennes renfermait des logis pour le roi et sa suite ; une Sainte-Chapelle construite par Charles V, d'une belle construction ogivale et dont l'intérieur, d'un style simple a été rétabli sous Henri II ; les vitraux de cette chapelle ont été peints par J. Cousin, sur des cartons de Raphaël (2). »

Un autre édifice, dont la présence à Paris souleva les colères du peuple jusqu'au jour où il le démolit pierre à pierre, la Bastille, fut construit, en 1369, sur les plans de **Hugues Aubriot**, prévôt des marchands, qui s'était occupé d'architecture militaire. Il est vrai que le but d'Aubriot était d'opposer ainsi un rempart aux incursions des Anglais et des ducs de Bourgogne, et qu'il ne songeait guère, en faisant bâtir la Bastille, qu'il bâtissait une prison d'État dont il allait être, chose étrange, le premier hôte. Ce fut également Hugues Aubriot qui dirigea la construction du magnifique aqueduc en pierre de taille destiné à conduire jusqu'à

(1) Dulaure, *Histoire de Paris*.

(2) Chateau, *Histoire et caractères de l'architecture en France*.

la Seine, à travers la rue et le faubourg Montmartre, les eaux descendant des hauteurs de Montmartre.

Pendant que le roi de France Charles V fortifiait Vincennes et le Louvre, le pape Benoît XII se faisait élever à Avignon, de 1334 à 1342, par l'architecte **Pierre Obreri**, un nouveau palais, à la place de celui que Jean XXII avait fait bâtir en 1316. Ce *Palais des papes*, un spécimen de l'architecture militaire au XIVe siècle, placé sur un rocher, enveloppé, avec une église qui s'y trouvait déjà, par de solides murailles flanquées de tours carrées, à quelques exceptions près, était une véritable forteresse. Les tours ne sont pas fermées du côté de la ville; entre chacune des plus importantes, il s'en trouve deux plus petites moins saillantes, auxquelles on accédait par des escaliers extérieurs.

C'est Clément VI qui fit commencer la façade actuelle à l'ouest, et au sud la grande chapelle basse convertie en arsenal. Au pontificat d'Innocent VI appartiennent la chapelle haute et la partie méridionale du palais, enfin Urbain V éleva la partie qui donne sur les jardins. Ces travaux successifs expliquent l'irrégularité des constructions sans symétrie ni alignement. La grande tour Saint-Jean qu'occupa d'abord Jean XXII sert aujourd'hui de prison (1).

Nous continuons par l'énumération des châteaux forts et fortifications du XIVe siècle dont les architectes sont connus. En 1360, Charles V fait élever par **Barthélemy de Sommière** son château de Melun. En 1382 le duc de Bretagne confie à **Étienne le Tur** la construction du donjon de Dinan. A Amiens, de 1386 à 1401, **Hue ou Hugues Poulette** élève les tours de l'enceinte fortifiée, et **Jean Leprévost**, en 1410, le beffroi; en 1475, la tour de la Haye dont le plan avait été donné par **Pierre le Tarisel**, architecte **Robert Lemoutardier**, et, en 1494, la tour *Orgueilleuse*, architecte **Jean Legrand**, complètent les fortifications de cette ville. Mentionnons aussi l'érection, en 1390, à Cambrai, d'une des portes fortifiées, architectes **Gilles** et **Hue** (probablement Hue Poulette), puis d'importantes réparations aux murs et tours du château de Lucheu (Somme),

(1) Le pont légendaire d'Avignon fut, comme le pont Saint-Esprit sur le Gard, l'œuvre des *Frères Pontifices* constitués en une confrérie pareille à celle des *Brückenbrüder* dont nous avons rappelé l'existence en parlant des architectes allemands du XIIIe siècle.

exécutées en 1448 et 1449. Ces travaux eurent pour architecte **Jean de Recourt**, « maître des œuvres de la comté de Saint-Pol » ; c'est tout ce que nous savons de Recourt.

En 1418, **Étienne Gaudin** et **Robert Paré**, architectes du duc Charles d'Orléans, succèdent à **Arnoult de Sully** dans l'établissement des fortifications au moyen desquelles le duc voulait défendre la capitale de son duché. De son côté, le duc de Bourgogne ne négligeait point de se garder contre les entreprises de son puissant voisin, le roi de France, car nous le voyons, dans les *Chroniques de la Côte-d'Or*, envoyant en 1445 son « maître des œuvres de maçonnerie » **Nicolas Petit** visiter les travaux qu'on effectuait alors au château de Châtillon-sur-Seine.

De 1412 à 1519, **Simon le Potier**, **Colas Régnier**, maître des œuvres de la ville de Saint-Pol et **Jean Robin**, architecte du beffroi de l'église Notre-Dame de Saint-Omer, travaillent, successivement, sans doute avec beaucoup d'autres dont les noms nous sont inconnus, aux fortifications de la ville de Béthune (Pas-de-Calais).

Après le double siège de Nancy, en 1476, des réparations et des travaux d'agrandissement sont exécutés au Palais Ducal, sous la direction de **Jean Deforge**, maître des œuvres de la ville de Nancy, puis du duché de Lorraine. Ce sont la *Chambre des armures*, la *Chambre des comptes et du Trésor* et « une neuve chambrette pour la reine, qui tend sur les galeries de bois du jardin », dit le *Trésor des chartes de Lorraine*, de Lepage. Ce ne fut qu'en 1518 que fut élevé le portail du Palais Ducal, surnommé dans le pays la *Grande Porterie* pour la distinguer de la *Petite Porterie* également à droite de la *salle des Cerfs*, que le roi Stanislas transforma en bibliothèque, après avoir à peu près détruit tout le surplus de l'ancienne construction du XIVe siècle et du commencement du XVe.

L'auteur de ce magnifique morceau d'architecture, **Jacquot de Vaucouleurs**, s'inspira certainement des principes que les maîtres de la Renaissance italienne avaient déjà introduits en France, sans abandonner, pour cela, les traditions de l'art ogival suivies par ses prédécesseurs. Les pilastres chargés de trophées qui soutiennent le cintre décoré lui-même de fleurs et de figures empruntées aux artistes de Gaillon et de Fontainebleau font sans doute disparate avec l'architecture sévère du palais,

mais le portail, dans son entier, est bien une œuvre de transition qui fait pardonner à son architecte son audacieuse tentative. Jacquot de Vaucouleurs, en 1519, acheva les galeries sur le jardin et éleva dans ce jardin une fontaine décorative. Il avait bâti, vingt ans auparavant, en collaboration avec son frère Jean, le pont de Malzéville (Meurthe) et était, en 1522, « maître maçon des ouvrages du bailliage de Saint-Mihiel ».

La maison bâtie à Bourges, de 1443 à 1453, par un architecte inconnu, probablement un Italien, pour Jacques Cœur, *argentier* de Charles VII, est, à côté des châteaux forts, un des spécimens les plus complets des maisons seigneuriales de France au xv[e] siècle. La façade, composée d'un pavillon et de deux ailes, présente au premier étage sept grandes croisées, dont une est pratiquée dans le pavillon du centre; toutes sont carrées avec balcons décorés de trèfles à jours dans lesquels sont sculptés des *cœurs* et des *coquilles*, armes parlantes et monogrammes de Jacques Cœur. Sur la même ligne, au-dessus de la porte d'entrée est un dais en saillie formant niche et sous lequel il y avait originairement une statue équestre (1). La devise « A CŒUR VAILLANT RIEN D'IMPOSSIBLE » est découpée en caractères gothiques dans la balustrade d'un balcon qui règne au bas d'une tourelle attenant au pavillon du milieu; la porte d'entrée est de forme ogivale. La cour intérieure est un parallélogramme; les faces du bâtiment y sont flanquées de tourelles octogones. Au-dessus de toutes les portes, on remarque des bas-reliefs relatifs à la destination des pièces auxquelles elles donnent accès. Un grand escalier conduit à la chapelle placée au-dessus de l'entrée principale et dont la voûte est décorée d'anges vêtus de blanc sur un fond d'azur : partout il y a des sculptures du fini le plus précieux ; les fenêtres des greniers étaient garnies de vitraux peints. Les murs de l'hôtel, sur le côté opposé à la façade, sont flanqués de deux grosses tours crénelées dont l'une, plus élevée que l'autre, est percée de plusieurs fenêtres à sa partie supérieure.

La ville de Bourges fait établir, de son côté, vers 1487, par **Jacquet de Pigni** (était-ce l'architecte de Jacques Cœur?), le plan et le devis de son Hôtel de ville. Lille agrandit, de 1428 à 1441, l'hôpital Saint-Julien, ainsi que cela résulte des quit-

1) Celle de Charles VII.



ANDREA ORCAGNA

tances données par **Jean Leroy**, « maître maçon » du château de Lille; mais c'est surtout pendant le siècle suivant que les municipalités commenceront à s'assurer des lieux de réunion pour discuter les intérêts des villes et des hôpitaux pour recevoir les malades dont le nombre va croissant avec celui de la population agglomérée dans leur enceinte.

Terminons ce trop rapide aperçu par la mention d'un autre édifice bien remarquable de la fin du xve siècle, le palais de Justice de Rouen que **Roger Ango** commença en 1499 et qu'il ne put achever, sa mort étant arrivée en 1509.

Les sculptures de la façade principale qui a 65 mètres de développement avec deux ailes en saillie, sont d'une élégance et d'une richesse incroyables. La tourelle octogone du milieu, qui partage en deux cette façade, les piliers d'angles qui disparaissent sous les feuillages, les niches, les statues, les arcades formant galerie sur toute la longueur de l'entablement, tout, jusqu'aux lucarnes festonnées qui s'ouvrent à la base du toit, en font le plus complet des monuments de ce genre. L'ancienne Grand'Salle du Parlement de Normandie (où siège aujourd'hui la cour d'assises) et la salle des Pas-Perdus, d'une longueur de 48 mètres et d'une largeur de 16^{m},24 sans aucun autre soutien que les murs sur lesquels repose sa voûte en charpente, font l'admiration des connaisseurs (1).

L'Angleterre ne vit guère, pendant les xive et xve siècles, que des réfections et des compléments d'édifices construits pendant les deux siècles précédents. Nous avons fait connaître ailleurs quels furent les principaux caractères de l'architecture ogivale anglaise, nous nous contenterons d'indiquer les œuvres principales du temps.

La tour de la cathédrale d'Ely s'élève, vers 1320, sous la direction du prieur et architecte **Walsingham**; l'évêque **Thoresby** reconstruit, en 1361, le chœur de la cathédrale d'York et les voûtes, ainsi que la partie supérieure de la tour centrale; en 1362, l'archevêque **Minot** restaure l'église de Saint-Patrick à Dublin, fondée en 1190 par l'archevêque Comyn; en 1381,

(1) Des deux ailes en saillie que présente à ses extrémités le palais de Justice de Rouen l'une, celle de l'Ouest, est antérieure aux constructions d'Ango; elle date de 1493 et servait de lieu de réunion aux marchands de la ville.

l'évêque **Wackefield** fait refaire la grande fenêtre occidentale de la cathédrale de Worcester; en 1388, l'évêque **Walter Skirlaw** commence le cloître voûté qui accompagne la cathédrale de Durham et reconstruit la tour centrale de la cathédrale d'York; enfin, vers 1367, **William Wickeham**, né en 1324, d'abord magistrat, puis évêque, puis architecte, transforme sensiblement la cathédrale de Winchester. Il en fait survoûter toute la nef, qu'il élargit en repoussant les piliers sur les bas côtés et en termine le portail. La cathédrale de Winchester était un édifice de style anglo-normand avant d'avoir été modifiée par Wickeham. Le croisillon septentrional, notamment, présente incontestablement les caractères de cette architecture ; les parties construites vers le milieu du XIVe siècle ont toute l'élégance du style des Tudors. L'édifice est très vaste d'ailleurs; la nef éclairée par de vieux vitraux remarquables a onze travées et le transept est plus rapproché de l'abside que dans la plupart des autres églises d'Angleterre; au-dessous de l'abside est une crypte qui contenait autrefois le tombeau du roi saxon Alfred le Grand. Wickeham est désigné comme inspecteur des travaux à Windsor, Queensborough, Douvres, etc., de 1356 à 1373.

Peu d'hommes eurent une existence aussi remplie, mais également aussi agitée. Wickeham, tantôt favori du duc de Lancastre, tantôt disgracié et éloigné de la cour et poursuivi par la calomnie, finit par renoncer absolument à une carrière qui n'avait engendré pour lui que souffrances et déceptions. Il se livra complètement à l'art, éleva le collège de Winchester, en 1367, un autre établissement d'instruction à Oxford, dit *New College*, etc., et mérita ainsi d'être compté parmi les architectes les plus distingués de son temps.

Le palais de Windsor, une des résidences des rois d'Angleterre, est situé dans le comté de Berks, à 35 kilomètres de Londres. Bâti par Guillaume le Conquérant, puis détruit par Henri Ier, il fut reconstruit, sur les ordres d'Édouard III, en 1340, par l'architecte **Jean de Spauler**, dit « maître Giblins » dans le goût des Tudors, c'est-à-dire avec une profusion d'ornements qui nuit peut-être à la perfection de l'ensemble. Il est entouré d'un parc magnifique avec une terrasse de 575 mètres de longueur.

La chapelle de Saint-George, un des plus beaux spécimens de l'art ogival fleuri, ne fut reconstruite qu'un demi-siècle plus tard

par l'évêque de Salisbury, **Richard Beauchamp**, intendant des châteaux royaux en 1437. Beauchamp eut pour collaborateurs de son œuvre, en 1508, **Jean Hylmez** et **Réginald de Bron**. On doit également à Beauchamp la chapelle qui porte son nom, élevée en l'honneur du duc de Warwick, de 1443 à 1464, dans la cathédrale de Salisbury.

Peut-on attribuer à Beauchamp la construction de l'église de Roslin, en Écosse, comté de Mid-Lothian? car si on en connaît la date d'origine (1445), on semble ignorer le nom de l'architecte auquel on la doit. L'édifice, élevé dans le « style des Tudors, » sur la hauteur appelée College Hill, est surmonté de douze clochetons évidés de niches qui contiennent des statues et des animaux bizarres. L'intérieur est en forme de croix latine, à trois nefs, et présente une longueur de 20 mètres, une largeur de 11 mètres et une hauteur de 13 mètres. L'édifice est éclairé par cinq grandes fenêtres; un seul des piliers qui soutiennent la voûte est garni, dans toute sa hauteur, de figures d'animaux et de fleurs. D'après une légende, on dit que l'auteur de ces sculptures, simple apprenti, fut tué par l'architecte jaloux de son rare talent.

La construction, par l'abbé **Walter Frowcester**, du grand cloître et du mónastère de Glocester marque le commencement du xve siècle. **Henri Latomus**, tailleur de pierre (*of stone cutter*), abbé d'Evesham fit élever, vers 1441, la maison du chapitre, le dortoir, le réfectoire, la cuisine et la salle des abbés au monastère d'Evesham; cette même année, l'architecte **William Cannings** restaura certaines parties de l'église de Redcliffe et en termina les voûtes. **John Le Congéro**, **William Leyre** et **R. Repham** surveillent les travaux exécutés de 1307 à 1310 dans le palais de Westminster. De 1335 à 1369, l'inspecteur de ceux ordonnés à la chapelle Saint-Etienne dans l'église de l'abbaye de ce nom se nommait **Adam de Chesterfield** et ceux de la chapelle d'Henri VI étaient dirigés par l'évêque de Worcester, **Alcoke** ou **Alckock**, qui, en 1496, érigea la façade septentrionale de l'église de Westburg et une chapelle dans celle d'Ely. On lui attribue également le palais épiscopal de Downham.

L'église actuelle de Bath fut commencée en 1495, sur les plans de l'évêque **Oliver King** et continuée par l'abbé **Bird**, puis terminée en 1582. Elle a reçu encore, depuis cette époque, des augmentations considérables. Le portail occidental est d'une

grande richesse; cinquante-deux larges fenêtres qui répandent à flots la lumière dans l'intérieur ont fait surnommer cet édifice la *Lanterne de l'Angleterre.*

L'archevêque Henri de Beaufort fit achever les voûtes et terminer le portail de la cathédrale de Winchester, dans laquelle, quelques années après, le « grand maître des maçons d'Eaton, » l'évêque **Waynfleet**, faisait ériger une chapelle sépulcrale. Les parois de cette chapelle, travaillées comme une dentelle sur une hauteur de 15 mètres, en font un véritable spécimen du style des Tudors (1). La chapelle de la Vierge, dans la même église, est due à l'architecte **Thomas Langton**.

D'autres édifices de moins d'importance datent également, en Angleterre, de la fin du xve siècle. La tour centrale de la cathédrale de Cantorbéry que commença le prieur Goldston vers 1480, mais qui ne fut terminée que cent ans après; la chapelle collégiale de Fotheringay qui s'éleva dans la même année par les soins de **William Horwood**; l'église de Boston en Lincolnshire, que l'évêque **Rotterham** commença aussi en 1480, et dans l'église de Glocester la chapelle Notre-Dame, œuvre de l'abbé **William Farleigh**, en 1490. L'église d'Herford fut achevée la même année par l'architecte **Jean de Hœrde**, ainsi que le château de Queensborough bâti à l'entrée de la Midway par l'architecte **John Gibbon**.

Les universités de Cambridge et d'Oxford, fondées, comme nous l'avons dit, en 631, par Sigebert et par Alfred le Grand en 871, furent organisées par Édouard II et Henri Ier d'abord, pendant les xive et xve siècles et par Élisabeth ensuite, en 1571.

On s'imaginerait d'ailleurs difficilement ce qu'a coûté de travaux leur établissement, au point de vue de la construction, le seul qui nous intéresse ici. Cambridge compte dix-sept collèges : Saint-Peters College, fondé, nous l'avons dit, en 1257; Clare Hall (1326); Pembroke Hall; Caïus College (1349); Trinity Hall (1350); Bennet College (1351); King's College (1441); Queen's College (1446); Catherine Hall, Jesus College, Christ's College (1451); Saint-John's College; Trinity College; Emmanuel College (1519); Sidney Sussex College (1598); Downing College (1800). Celui d'Oxford compte vingt-quatre collèges entre

(1) C'est également à Waynfleet qu'il faut attribuer le collège et la chapelle d'Eaton près de Windsor.

autres : l'University College (1249) ; Batiol College (1269) ; Mertonsity College (1264) ; Corpus Christi College ; Trinity College (1554), etc.

Parmi les noms des architectes qui ont concouru à l'édification des bâtiments scolaires de ces deux universités, nous relevons : **Chicheley**, grand maître des Fellows, à Oxford, auteur du College *All Souls* en 1437 ; **Rede** (de Chichester), auteur du collège de Mertonsity et d'Amberley-Castle (1430) ; **Havens Théodore**, architecte et peintre à Clève, auteur du Caïus College (1348-1351) ; **William Bingham**, architecte du Christ's College en 1451 ; **Orcheyard**, l'architecte de la chapelle sépulcrale de Winchester, constructeur du collège de la Madeleine en 1473 et, en 1480, du *hall* et de la chapelle du New-College, dépendant du collège de la Madeleine fondé par l'évêque Waynfleet ; **Kyes Roger** et **Richard Majeu** ou **Majew**, qui termina, en 1492, la tour du New-College ; Alcock, l'évêque de Worcester déjà cité, qui fonda, en 1496, le Jesus College à Cambridge et l'école de Kenton ; **Klaus** ou **Kloo**, architecte allemand, qui fut chargé par Henri VI de la construction de la chapelle attenante aux bâtiments du King's College (avec l'architecte **Hevele**, selon Wiebeking) et obtint pour son fils, grâce à la supériorité de son travail, le titre de premier boursier du King's College de Cambridge. Klaus travailla également aux chapelles de Wetsminster et du château de Windsor. Enfin, le bâtiment du sénat, à Cambridge, fut l'œuvre de l'architecte anglais **James Burrough's**.

L'Allemagne est beaucoup moins riche que l'Angleterre en édifices du XVe siècle, et à proprement parler, nous ne trouvons que le *Munster* d'Ulm susceptible d'être cité comme construction de ce temps. L'église est tout en briques, excepté la façade qui est en pierres et présente un véritable caractère de grandeur, sans nuire pourtant aux autres parties de l'édifice. Une seule tour compose le portail et offre un aspect imposant, encore que sa hauteur qui devait être de 158 mètres n'atteigne pas plus de 112 mètres. Sa base forme un porche à trois portes, de hauteur égale, profond de 2 mètres et orné de bas-reliefs et de statues. L'intérieur de l'édifice a 162 mètres de longueur, 68 mètres de largeur, 42 mètres de hauteur et est divisé en trois nefs, les piliers sont couverts de sculptures qui ne se répètent jamais ; le

baptistère est traité dans le style de transition entre l'ogive et celui de la Renaissance.

La cathédrale d'Ulm est l'œuvre de Heinrich von Gemünd qui la commença en 1377 (1), d'**Ulrich Ensinger** qui en construisit la nef principale et dirigea les travaux de l'édifice jusqu'à sa mort arrivée en 1429; puis de **Mathieu Boblinger** ou **Sommermann** qui les continua de 1473 à 1478; on attribue notamment à cet architecte la voûte et les bas côtés. L'œuvre de Boblinger, telle que nous l'indiquons en quelques mots, est remarquable : aussi ses compatriotes furent-ils injustes, lorsqu'à la suite d'un accident arrivé en 1492 (2), ils le forcèrent de quitter Ulm sans lui restituer son engagement d'architecte de la ville. Il est vrai qu'ils lui rendirent une justice tardive, ce qui permit à Boblinger de construire à Ulm l'ancien *Oelberg* (démoli en 1807) et d'achever l'église du couvent de femmes à Esslingen, commencé par **Jean Boblinger**, sans doute père de Mathieu. Une inscription relevée dans cette église fixe en 1505 l'époque de sa mort. Ce fut **Burkhard Engelberger** qu'on chargea de consolider la tour d'Ulm, dont on craignait, nous l'avons dit, l'écroulement.

Engelberger, fut également le collaborateur de Kindlin, pour l'achèvement de la cathédrale d'Augsbourg; architecte des églises Saint-Ulrich et Sainte-Affra de cette ville, il mourut en 1497, les laissant inachevées.

Quelques années auparavant (1485), l'architecte **Hans Beer** bâtissait l'église et le couvent des Augustines à Nuremberg et **Jean Felber**, en 1488, élevait le clocher de l'église de Waiblingen. Ce fut un Français, **Nicolas Duboust**, qui construisit, en 1487, l'église Saint-Macoul, à Vienne, mais nous ne connaissons pas d'autres œuvres de cet artiste.

Un pont sur la Regnitz, près de Bamberg, et divers monuments de peu d'importance dans cette ville furent, de 1490 à 1530, l'œuvre de **Hans Boheim**, mort le 27 août 1538, peut-être

(1) Cette opinion est celle de Wiebeking qui était Allemand et puisait ses renseignements aux meilleures sources. Il ne la donne d'ailleurs que comme une hypothèse fondée sur la grande réputation de Heinrich von Gemünd au temps où fut commencé le *Munster* d'Ulm.

(2) Deux ou trois pierres se détachèrent, pendant l'office, de la tour qui était en ce moment en construction. Une panique s'ensuivit et plusieurs personnes, en voulant fuir, furent écrasées.

le fils de l'ingénieur chargé, en 1416, de l'établissement des aqueduc et réservoir de Hombourg, malgré la légère différence existant dans l'orthographe du nom. L'œuvre de **Ferabosco**, qui vivait à Prague vers 1550, fut la réédification, par les ordres de Ferdinand Ier, du château royal de Prague. Élevé sur la *Hradschin* (nous l'avons dit plus haut) par le roi de Bohême Charles IV, ce château, véritable forteresse, avait été incendié en 1541 et c'est après cet incendie qu'il fut réédifié par les soins de Ferabosco. Il enveloppe trois cours, contient quatre cent quarante chambres, trois grandes salles et plusieurs galeries. Un jardin magnifique l'entoure et il est resté, dit notre auteur, ce qu'il était après 1550, tant les restaurations nécessitées après le passage des Prussiens en 1757 furent exécutées habilement par l'architecte Loragho que nous retrouverons.

La réputation des architectes français et italiens que l'Allemagne et l'Angleterre empruntèrent plus d'une fois lors de la construction de leurs principaux édifices pénétra jusque dans les confins de l'extrême Nord de l'Europe.

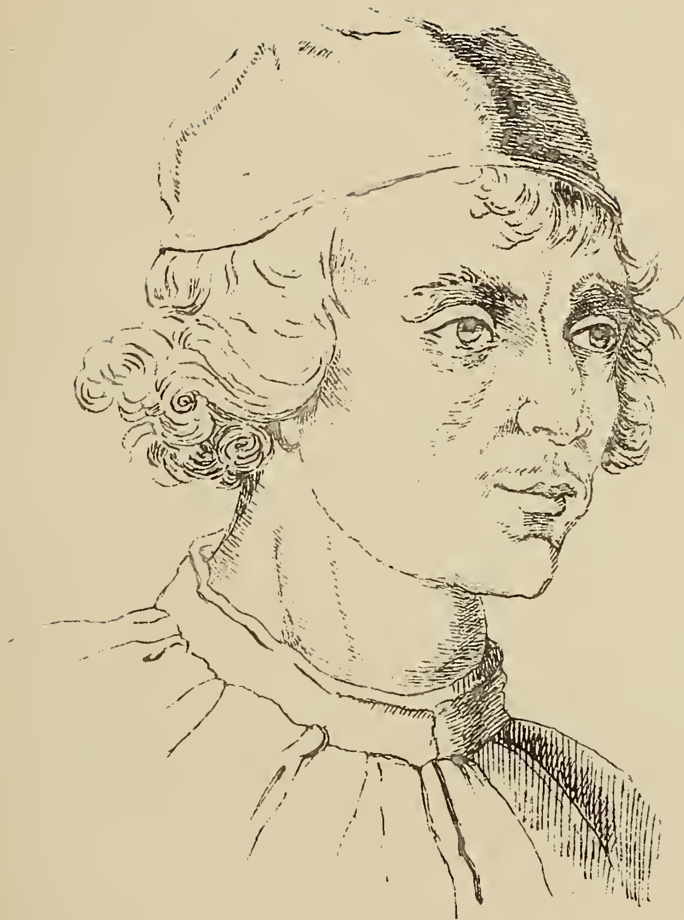
C'est ainsi que nous avons dit, malgré des assertions contraires, que la cathédrale d'Upsal était due à l'architecte français Bonneuil (1287), quoique l'édifice n'ait été terminé qu'en 1435. Un demi-siècle plus tard, de 1512 à 1523, s'élève, dans ce pays, le château de Bergen, sur les dessins de l'architecte **Jean Steen** de Bergenhaus et c'est, croyons-nous, le premier édifice dû à un artiste de l'extrême Nord.

A Moscou, ce fut un architecte italien qui construisit les premiers édifices dignes de ce nom que purent contempler les Russes et, chose étrange, cette architecture italienne (un non-sens sous un climat comme celui de la Russie) y a prospéré de telle sorte que, pendant un long temps, elle ne laissa point de place, pour se produire, à l'architecture nationale russe. Les églises de l'Annonciation et de Saint-Michel-Archange, de Saint-Athanase, du Saint-Sauveur et de Sainte-Barbe, érigées de 1480 à 1514 dans l'enceinte même du Kremlin, sont les œuvres d'**Aleviso** de Milan. L'Annonciation surmontée de coupoles dorées, mais d'une dimension médiocre, fut terminée en 1507 et demanda depuis quelques réparations assez sérieuses. L'église de Saint-Michel-Archange, exactement de la même époque, est soutenue

par des contreforts pour remédier à l'insuffisance des fondations qu'avait établies l'architecte ; elle est d'ailleurs, comme l'Annonciation, couronnée de cinq coupoles dorées.

L'*Ouspenkoï* ou église de l'Assomption, est également l'œuvre d'un architecte italien : **Alberti Aristotile** ou **Rodolfo Fioraventi** de Bologne, le même qui, suivant la chronique, avait transporté, à une distance d'environ 30 mètres, sans l'endommager, le clocher de Santa Maria del Tempis de Bologne. C'est en 1475 que fut posée la première pierre de l'Assomption. On y trouve moins de réminiscences de l'architecture italienne que dans les édifices précédents ; Aristotile semble plutôt s'être inspiré du style anglo-normand appliqué à un plan d'édifice byzantin. L'arc ogival du portail méridional et les petites arcades qui courent en galerie autour de l'édifice rappellent assurément le caractère de ceux que nous avons mentionnés dans notre esquisse de l'architecture anglaise au XIIe siècle.

Aristotile donna également le plan du Palais des Tzars, dit « du Belvédère » que construisit, de 1499 à 1502, l'architecte milanais **Pietro Olario**, si l'on doit s'en rapporter à une inscription trouvée sous le chœur de la chapelle du palais. Le palais « anguleux », vraisemblablement ainsi nommé parce que tout son revêtement se compose de pierres taillées à facettes, fut commencé en 1487 et fini en 1491. Il est, lui aussi, l'œuvre de deux architectes italiens nommés **Marco** et **Pietro Antonio** et consiste en une immense salle voûtée, soutenue au milieu par un énorme pilier. C'est dans cette salle que se trouve le trône sur lequel s'assied le nouveau tzar, après son couronnement dans la cathédrale de l'Assomption.



GUILIANO DA MAIANO

CHAPITRE XV

Les architectes italiens du xve siècle. — Premiers essais de l'architecture Renaissance à Rome, et dans les principales villes de l'Italie. — Génie civil et génie militaire. — Palais et forteresses. — Ports et canaux.

Les architectes italiens, nombreux pendant cette période, s'éloignent de plus en plus, dans la construction des édifices religieux, du type conservé par les artistes français, anglais et allemands, pendant les xiiie, xive et xve siècles. En effet, les modifications qui y sont introduites par ces derniers ne sont que des modifications de détail, et rien ne peut faire prévoir encore le délaissement subit d'un style qui répondait mieux qu'aucun autre aux aspirations de la foi chrétienne, qui convient mieux qu'aucun autre, selon nous, à l'expression de la pensée religieuse.

Mais un artiste, dont nous avons déjà cité le nom lorsque nous avons rappelé les auteurs de la cathédrale de Florence, acquit alors une réputation considérable et fut un des précurseurs de cette légion de grands artistes à la fois peintres, sculpteurs et architectes qui commencèrent à Bramante pour finir à Palladio, en passant par Raphaël et Buonarotti. **Filippo Brunelleschi**, né à Florence en 1377, était petit-fils de Filippo Lappi, et prit le nom de sa mère dans les circonstances que nous allons indiquer. Son père le destinait à la profession de notaire et lui fit faire quelques études de droit, mais le jeune Brunelleschi avait choisi ses amis parmi les artistes, ses compatriotes, entre autres le sculpteur Donatello et c'est par des essais en sculpture qu'il commença à révéler la supériorité de son génie. Au concours ouvert pour l'exécution des portes du baptistère de Florence, il dut s'incliner devant le projet de Ghiberti; il se rendit alors à Rome, dessina et mesura tous les monuments de l'antiquité et particulièrement la voûte des grands édifices :

thermes, temples, etc. Dès cette époque, Brunelleschi se prit d'une noble passion pour les modèles de l'antiquité échappés aux ravages du temps et des hommes. Il n'eut pas la prétention, comme on a pu le dire, d'imposer aux besoins de la société dont il faisait partie les dispositions architectoniques des édifices grecs et romains ; il se contenta d'introduire dans ceux qu'il éleva leurs proportions, leurs profils et leur décoration, se gardant bien d'ailleurs d'étouffer son originalité propre sous une servile imitation de l'antique. Ce n'est donc pas, à proprement parler, un système nouveau d'architecture qu'on doit à Brunelleschi et à ses successeurs ; nous développerons d'ailleurs cette théorie qui n'est pas la nôtre lorsque nous aborderons l'histoire de la période de l'art à laquelle on a donné le nom de *Renaissance*.

Dans le temps même que notre artiste voyageait, le chapitre de Florence faisait étudier les moyens d'établir la coupole gigantesque qui devait couronner l'œuvre d'Arnolfo et consultait sur la question les maîtres les plus renommés de toute l'Italie. Brunelleschi, presque encore inconnu, donna son avis et cet avis prévalut, puisque l'artiste fut chargé, en 1417, de l'érection de la coupole. Ajoutons cependant (pour indiquer le peu de confiance du chapitre en cet inconnu), qu'on lui ordonna de faire d'abord des essais de son système sur deux petits édifices : l'église Sainte-Félicité et l'église Saint-Jacques de Ridolfi. L'entreprise de la voûte commença en 1425 et fut terminée seulement en 1436. Le lanternon fut bâti entre 1445 et 1461. Le grand artiste qui mourut le 15 avril 1446 ne put donc voir l'entier achèvement de son œuvre. Mais, malgré les preuves qu'il venait de donner de son savoir, on adjoignit à Brunelleschi Lorenzo Ghiberti comme collaborateur et ce ne fut qu'après sept ans de lutte qu'il obtint de continuer seul l'œuvre qu'il avait créée. Il faut répéter d'ailleurs que l'auteur de la coupole de Sainte-Marie des Fleurs fut puissamment aidé dans son exécution par la solidité de la construction d'Arnolfo, sur laquelle Brunelleschi a pu asseoir sa coupole dont les dimensions (46 mètres d'un angle à l'autre) paraîtront énormes si on les compare à celles de la coupole de Saint-Pierre de Rome (1).

(1) La coupole de Saint-Pierre n'a que $41^{m},50$.

Après cette œuvre, la réputation de l'artiste n'eut plus de limites et les travaux qu'il exécuta ou fit exécuter sur ses plans sont innombrables. Citons seulement : l'église de l'Annunziata à Florence, l'église Santa Maria Maddalena et la sacristie de l'église du Santo Spirito (1435); le plan de l'abbaye de la Badia des moines réguliers de Fiésoles; une grande partie de l'église San-Lorenzo et son cloître à Florence (1420); la chapelle des Anges dans le monastère des Camaldules (*Tempis dei scolare*) à Florence; le monastère de Camaletoni; le second cloître de Santa Croce et la chapelle *dei Pazzi* près de ce couvent; l'église des Minimes, etc. Comme édifices civils, Brunelleschi éleva à Florence deux orphelinats de filles, le palais Pitti, le palais du Chapitre et la salle dite des Magistrats ; le palais Guadagni, le palais Rialini, l'hôpital de San Paolo des convalescents sur la place Sainte-Marie-Nouvelle. On attribue enfin à cet artiste l'achèvement du palais Larione de Bardi, la construction du palais della Parte Guelfa et le plan de la villa de la Petraja.

Comme architecte militaire, Brunelleschi a laissé après lui de grands travaux ; les forteresses de Milan, de Vico, de Pisano, de Pesaro, la démolition de la vieille citadelle de Pise et la réédification d'une nouvelle, le *Ponte a Mar*, les digues de Mantoue, etc.

Avec d'autres titres à la reconnaissance de ses contemporains que Brunelleschi, **Leon Battista Alberti** a été placé au niveau des meilleurs architectes italiens du xve siècle. Né à Gênes, en 1398, suivant Manin, ou le 18 février 1404 suivant Bocchi, il était fils naturel de Lorenzo Alberti et neveu du cardinal qui porte son nom. Sa première œuvre, à Florence, après 1447 (sa vie ayant été, jusque là, consacrée à la rédaction de ses traités d'architecture), fut le modèle de la tribune et de la grande chapelle de l'Annunziata exécutées par Silvestro Fancelli et l'architecte **Caccione**. Cette chapelle est en forme de rotonde et fermée par une coupole que supportent neuf arcades qui y produisent autant de chapelles, sans fenêtres ni ouvertures. Elle est d'un diamètre égal à celui de la grande salle du Panthéon d'Agrippa, à Rome. En 1477, il achève la façade, en marbre, de Santa Maria Novella, puis fait pour Cosimo Ruccellaï, les dessins du palais et de la *loggia*, dans la rue della Vigna, à Florence, et, dans la rue della Scala, un autre palais avec double *loggia*. Ces deux palais peuvent être considérés comme

les prototypes de nos habitations modernes et marquent véritablement le point de départ de l'architecture civile succédant à l'architecture féodale.

On ne connaît pas, à Florence, d'autres œuvres qui puissent être attribuées avec certitude à Leon Battista Alberti; mais à Rome, où l'avait appelé le pape Nicolas V, à la recommandation de l'historien Flavio Biondio, il restaura le palais pontifical et quelques parties de l'église Sainte-Marie-Majeure. Alberti répara encore dans cette ville l'aqueduc de l'*acque Vergini* et édifia la fontaine de la place *Trevi* (1), enfin, il donna les dessins d'une galerie couverte dans la longueur et de l'un et l'autre côté du pont Saint-Ange, pour l'abri et la commodité des gens de pied ; mais ces travaux ne furent pas exécutés par suite de la mort du pape.

Une partie remarquable de son œuvre est la façade malheureusement inachevée de l'église San Francesco à Rimini (2) et les açades latérales si remarquables de cette même église : travaux qu'il entreprit à la demande de Sigismond Malatesta, prince éclairé et lui-même initié aux sciences et aux arts. Alberti semble avoir voulu rappeler, par le motif du milieu de la façade principale, l'arc antique de Rimini et comme en élever un nouveau en l'honneur de Sigismond qui faisait achever ce temple pour célébrer ses victoires. Les façades latérales offrent une suite d'arcades en renfoncement de plus de 30 mètres de longueur, formant portiques et dont la partie supérieure sert à éclairer la nef, tandis que dans la partie inférieure, un soubassement continu reçoit des sarcophages uniformes avec tables d'inscription destinées aux citoyens illustres de Rimini. Alberti eut d'ailleurs une seconde occasion d'affirmer ses tendances à un retour vers l'architecture classique. Louis de Gonzague lui confia le soin d'élever l'église Saint-André à Mantoue et il commença en effet l'édifice; malheureusement la mort vint l'interrompre et il ne fut achevé qu'après 1472, date de cette mort, par Lucca Fancelli da Cettignano.

(1) Cette fontaine a disparu pour faire place à celle que Clément XII a fait élever vers 1735 sur les dessins de Nicolas Salvi, architecte romain.

(2) Les travaux d'Alberti à cet édifice furent surtout extérieurs, l'intérieur rappelle un style de beaucoup antérieur à Alberti et dénaturé depuis par de maladroites restaurations.

Les continuateurs et élèves de Brunelleschi furent Michelozzo, ou Michelozzi, Francesco di Giorgio, Rossellini, Pintelli Guiliano et Benedetto, Majano, Cronaca et Antonio Filarete.

Michelozzo, né à Florence, commença par faire la décoration de l'église Santa Maria de l'Annunziata à Florence (1443) et de l'église San Miniato, hors de Florence; puis il construisit la sacristie de la chapelle et le couvent de Saint-Marc; il entreprit la restauration de l'ancien palais de la Seigneurie, qui avait été construit par Arnolfo en 1298 et celle de l'église et du couvent de Saint-Jérôme; il fit, dans l'église Sant' Eustorgio, la chapelle de Saint-Pierre martyr; il donna les plans du couvent du noviciat de Santa Croce, du couvent de San Girolamo, du couvent *dei frati Zoccoli*; on lui doit aussi la construction de la bibliothèque du couvent de San Giorgio à Venise, où il donna les dessins du couvent des Bénédictins et de la grande bibliothèque de Saint-Marc.

Protégé par Côme de Médicis, Michelozzo bâtit pour ce prince le palais Riccardi (1), à Fiésole; pour le fils de Côme un autre palais; puis, en 1453, il orna la cour du *Palazzo Vecchio* d'une colonnade formant ainsi un vestibule au milieu duquel s'élève une fontaine monumentale.

Ajoutez encore qu'on éleva sur les dessins de cet architecte le château de Fagguiola, près de Magello, celui de Caroggi, près de Florence, la cathédrale de Pérouse et qu'enfin il restaura le palais de la Seigneurie, dans cette même ville de Florence où il mourut après une longue vieillesse.

Francesco Giorgio dit **Sanese**, né à Sienne en 1423, mort en 1470, n'a point attaché son nom à la construction des édifices religieux de l'Italie, mais il fut certainement un des premiers architectes italiens auxquels on dut la transformation des anciennes maisons seigneuriales. Jusque-là renfermés en Italie, plus encore peut être que dans le reste de l'Europe, derrière leurs tours et leurs hautes murailles, les nobles italiens commencèrent à rechercher le bien-être de la vie et le luxe des habitations. Le duc Frédéric d'Urbin demanda un palais à Giorgio et son exemple fut bientôt suivi par les chefs des plus grandes familles de la contrée : les Meruccini, les Piccolomini, les Spanocchi et le pape lui-même voulurent aussi des palais et s'adressèrent à Giorgio. A cet

(1) Aujourd'hui appartenant au gouvernement qui y a installé l'Académie de la *Crusca*, la Banque d'escompte, la caisse centrale d'épargne, etc.

architecte, que Rossellini jugea digne d'être son collaborateur, l'Italie doit aussi les écoles d'Urbin, le *casino degli Nobili*, à Sienne la *porta Caja*, puis des citadelles : Alassera et le Sasso près Montefeltro. Habile ingénieur, du reste, Giorgio a laissé sur les machines de guerre un ouvrage conservé dans la bibliothèque de Florence, mais qui ne fut pas publié (1).

L'œuvre due à la collaboration de **Giuliano da Majano** et de **Simone** dit le **Cronaca** fut le palais des Strozzi et celle de Giuliano Majano seul les portiques intérieurs du palais de Venise.

Quoique **Orgagna Andrea di Cione** soit bien plutôt un peintre ou un sculpteur qu'un architecte, il n'en fut pas moins élève de Nicolas de Pise et constructeur, en 1335 à Florence, de la Monnaie qui fait corps avec le palais des *Ufficii* et de la *Loggia Lanzi;* de plus, il dut transformer en marché les portiques de l'église d'Orvieto. Orgagna eut un frère du nom de **Jacobi** qui construisit en ce même temps et dans la même ville la tour et le portail de l'église Sampietro Gattolini.

Mais un édifice considérable de la fin du XIV[e] siècle et du commencement du XV[e] siècle est la cathédrale (*il Duomo*) de Milan (2). La première pierre en fut posée, le 15 mars 1386, par le duc Jean Galéas Visconti; et, fait étrange (d'après quelques auteurs, car l'obscurité la plus grande enveloppe encore les origines de ce grand édifice), ce fut un architecte allemand qui eut l'honneur de donner les plans du *Duomo* auquel travaillèrent tant d'artistes. **Heinrich Arler**, de Gmünd (par corruption, en italien, *Gamodia*), se chargea de construire un édifice de style ogival au milieu d'un pays qui le connaissait peu et qui le goûtait moins encore.

D'après d'autres, l'honneur en reviendrait de droit à **Marco de Campione**, l'un des membres de cette grande famille des Campione qui couvrit pendant cinquante années l'Italie de ses productions. Il est certain que MARCUS DICTUS DE FRIXONO, qualifié comme *insignerius fabricæ*, a été, avec de grands honneurs, enseveli, en 1390, à Santa Tecla; mais faire sortir le plan d'un monument gothique du cerveau d'un architecte italien nous

(1) D'abord *Loggia dei Mercandanti.*

(2) Ticozzi prétend que le juge du concours ouvert pour la construction du dôme de Milan fut **Bernardo de Venezia** qui jouissait, en Italie, d'une grande réputation, mais dont on ne cite aucune œuvre.

paraît une hypothèse impossible et nous persisterons à ne voir dans Marco qu'un collaborateur d'Arler, au même titre, d'ailleurs, que ceux que désigne Ticozzi.

Fut-il aidé dans les premières études qu'il fit du plan de la cathédrale de Milan, comme on l'a prétendu, par des architectes italiens tels que **Marco da Campiglione**, de Lugano, **Matteo de Campione**, auquel on devait les voûtes des coupoles, les chapelles et surtout la remarquable façade de l'église de Monza, par **Simon de Orsenigo**, **Guarnerio de Sistori** et **Ambrogio Ponzone** ou **Pongione**? Nous ne saurions l'affirmer, nous avons dit pourquoi; mais il est certain qu'il eut, dans son exécution, beaucoup de collaborateurs français, italiens ou allemands. Les registres de la fabrique nous ont conservé les noms de : **Nicolas Bonaventure**, de Paris, qui aurait exécuté la grande fenêtre de l'abside avec **Jacopo de Campione**, mort en 1395, de **Jean Mignot**, aussi de Paris, qui aurait élevé la coupole avec un Normand, **Jean Champmousseux** (en italien Campanosen) et **Jacques Cova** de Bruges, de **Giovannino Grassi**, collaborateur, en 1398, de Campione dans la construction de la sacristie dont le plan avait été fourni par l'Allemand **Jean-Pierre Fernach**, de Fribourg en Brisgau, *chef de loge* à la cathédrale d'Orvieto. Mais d'autres noms sont encore cités par les biographes : ce sont ceux d'**Omodeus** ou **Omodeo A. Giovanni** qui aurait aidé à l'érection de la coupole, et que nous connaissons surtout pour avoir été le second architecte de la cathédrale de Pavie, en 1489, de **Giacomo Dolcebono** qui aurait été le collaborateur d'Omodeo, comme il fut celui de Bataggi, l'architecte de l'église l'*Incoronata* à Lodi en 1490, de **Jean de Furimbourg**, de **Pierre de Franz**, de **Hans Marchestein**, d'**Ulrich Fusingen** ou **Eisenger** d'Ulm, de **Giovanni Magatti**, etc., mais rien n'indique quelle part leur revient dans ce grand travail.

Nous avons dit grand et non pas magnifique, car s'il a la masse qui pourrait le faire comparer à Saint-Pierre de Rome, l'édifice n'a pas la simplicité majestueuse de nos cathédrales ogivales. On sent trop, par la vue de l'ensemble et des détails, que l'artiste était comme gêné au milieu de ses inspirateurs dont il voulait ménager les idées et le goût.

Cela dit, nous n'apprendrons rien au lecteur en ajoutant que la cathédrale de Milan fut conçue sur un plan des plus vastes :

sa nef principale (il y en a cinq) ayant 148 mètres de longueur sur 46 de hauteur sous voûte et les cinq nefs réunies présentant au transept une largeur de 87 mètres. Les voûtes sont supportées par cinquante-deux piliers octogones hauts de 24 mètres et larges de plus de 7 mètres, cantonnés de colonnettes et couronnés d'un chapiteau unique dans son genre, puisqu'il se compose de huit niches en ogive avec statues. Le pavage est en marbres de couleurs incrustés d'arabesques et le tour du chœur est orné à sa partie supérieure de dix-sept bas-reliefs.

L'extérieur, tout en marbre blanc de Cantoglia, est un composé d'architecture ogivale et sarrasine avec quelques réminiscences de roman. La façade qui se termine en un immense triangle est divisée par six demi-tours quadrangulaires finissant chacune à la hauteur du rampant et de chacune desquelles s'élève une flèche qui porte une statue colossale (1). Une porte romane s'ouvrant entre chaque tour est surmontée d'une grande fenêtre à balcon au-dessus de laquelle sont tantôt une, tantôt deux niches contenant une statue. Tout autour de l'édifice règnent des contreforts surmontés d'aiguilles qui toutes portent une statue. La coupole ou lanterne est accolée également de tours qui se terminent en aiguilles et portent aussi des statues; enfin, sur l'aiguille du milieu qui domine le toit de 29 mètres, s'élève une statue gigantesque de la Vierge en bronze doré.

Disons, pour terminer, qu'on attribue aussi à Heinrich Arler de Gmünd, la Chartreuse de Pavie, fondée en 1396, par Jean Galéas Visconti. L'église de ce couvent, en forme de croix latine, présente une longueur de 76 mètres sur 58 mètres de large ; elle est divisée en trois nefs à arcades ogivales et surmontée d'une coupole. Sept chapelles, communiquant entre elles, règnent le long de chacun des bas côtés et une grille d'un beau travail sépare la nef des transepts. Le chœur ne présente de remarquable que les stalles dues au ciseau de Bartolomeo de Pola.

Parmi les architectes de Milan qui s'illustrèrent à cette époque

(1) Cette façade, qui date seulement de 1500, fut composée par Pellegrini. (Voir ce nom, t. II), dans le goût de la Renaissance et livrée à Cerani et à Richini, qui exagérèrent la manière de Pellegrini. Elle était en désaccord absolu avec le reste de l'édifice; aussi, en 1796, il fut décidé qu'on lui ferait un revêtement gothique et Napoléon, maître de l'Italie, donna trois millions et demi pour l'exécution d'un nouveau projet qu'on ne peut considérer comme achevé dans son exécution.



BENEDETTO DA MAIANO

à côté de ceux de la cathédrale, mentionnons **Cesariano Cesari**, né en 1483 et mort en 1543. S'il ne fut pas un des collaborateurs de Heinrich Arler (ce que prétendent, du reste, certains auteurs), il attacha du moins son nom à la construction, dans la ville de Milan, de l'église Santa Maria *in Celso* et écrivit sur son art un ouvrage qui ne fut pas sans valeur. Le dessin de la façade de cette église est attribué cependant à **Galeazzo Alessi Perugino** et le plan général de l'édifice à l'architecte Bramante dont nous parlerons en temps et lieu.

Alessi, né à Pérouse en 1500 et mort en 1572, était élève de Caporali, il acheva la citadelle de cette ville et entoura le port de Gênes d'une ligne de portiques. Outre la façade de l'église de Saint-Celse on lui doit une église à Gênes, édifiée sur la colline de Carignan et l'église Saint-Victor à Milan. Architecte de palais pour les Grimaldi, les Giustiani et les Doria, il construisit à Bologne la porte du palais public; à Gênes la « Loge des banquiers » commencée en 1570, mais qu'il ne put achever et la Salle du change à Milan.

Très vaste de proportions, la cathédrale de Côme n'est qu'un pâle reflet du dôme de Milan. Elle est mal éclairée, grâce à l'absence de fenêtres donnant sur la nef principale et la voûte est comme étagée par des pilastres évidés chacun de niches contenant des statues. Trois portes pratiquées dans la façade principale sont surmontées de fenêtres à lancettes et d'une rose sans élégance. Une coupole due à l'architecte Juvara couronne l'édifice depuis 1731, mais le plan général de la cathédrale est, paraît-il, de l'architecte **Laurent Spazi**, dont on ne connaît d'ailleurs ni les autres œuvres, ni la biographie.

Un édifice civil de style ogival, parvenu jusqu'à nous, est le Palais Ducal de Venise. Il fut construit en 1357, pour remplacer celui que détruisit un incendie vers 880, par un architecte vénitien nommé **Filippo Calendario** qui, impliqué dans la conspiration de Marino Faliero avec Israël Bertuccio, son beau père, (1355) fut pendu à l'une des colonnes qui décorent la grande fenêtre de la façade du palais. Le feu a dévoré, en 1577, une grande partie de l'œuvre de Calendario; mais la restauration faite sur les plans d'Antonio da Ponte n'en a, heureusement, pas altéré l'ensemble. Le Palais Ducal frappe par la singularité autant que par la magnificence de sa constrnction. Il a quatre façades :

l'une du côté de l'église Saint-Marc se confond avec cet édifice, l'autre en style Renaissance regarde le canal della Paglia, une troisième sur la *Piazetta* ou petite place Saint-Marc et la quatrième sur la Riva ou le quai sont formées par une colonnade qui soutient toute la construction; au second étage des colonnes plus légères forment une galerie trilobée et à jour. Tous les chapiteaux représentent des animaux fantastiques, des enfants, des anges, des chimères, etc. Aux quatre angles une longue colonne torse s'élève jusqu'à la toiture; les façades sur la Piazetta et le quai sont revêtues d'une mosaïque de marbre rouge et blanc dans le goût oriental; la corniche qui domine l'entablement se compose de pyramides évidées et d'aiguilles; la porte d'entrée dite *della Carta* est ornée de colonnettes et de statues, elle conduit par un passage voûté dans la cour intérieure.

Les façades de l'édifice sur cette cour ne sont pas terminées; une seulement, construite en 1485, eut pour architecte **Antonio Rizzo** ou **Bregno** (1). L'*Escalier des géants*, œuvre de cet artiste, conduit de la cour à la seconde galerie. La façade interne de la porte est ornée de colonnettes et de statues. L'*Escalier d'or* conduit à la bibliothèque (ancienne salle du Grand Conseil) longue de 53 mètres et large de 25 mètres. Escaliers et plafonds des salles disparaissent sous les sculptures, les statues, les peintures dont les auteurs s'appelèrent Sansovino, Bartolomeo, Paul Véronèse, le Tintoret, etc., etc. La *Casa Doro* élevée pour la famille d'Enrico Doro par Calendario en 1350, mélange étrange des styles byzantin, arabe et ogival, rappelle l'architecture du Palais Ducal dont il était alors le *Capo maestro*.

Un autre édifice important de Venise qui occupe l'un des côtés de la place Saint-Marc est appelé les Procuraties Vieilles. Cet édifice, dont la façade se développe à partir de la Tour de l'Horloge sur tout le côté sud de la place avec retour sur le petit côté opposé à l'église Saint-Marc, est un monument de transition entre l'ancien style et celui de la Renaissance. Il se compose de trois ordres d'arcades superposées portant, au rez-de-chaussée, sur des pilastres toscans et aux étages supérieurs sur des colonnes corinthiennes cannelées en marbre d'Istrie. Des acrotères alter-

(1) On doit à Antonio Bregno, aidé dans cette œuvre par son frère Paolo, les mausolées élevés à la mémoire du doge Nicolo Diono et du doge Francesco Foscari dans l'église de Santa Maria dei Frati.

nant avec des vases s'élèvent au-dessus de l'entablement. La Tour de l'horloge a trois étages ornés de trois ordres de pilastres; sur la terrasse qui couronne cette tour, est installée la cloche sur laquelle deux personnages de bronze *I Morri*, frappent les heures.

L'architecte en fut **Bartolomeo Bono**, connu également sous le nom de Barthélemy de Bergame, sur les plans duquel fut construite la porte *della Carta* dont nous avons parlé tout à l'heure. On lui doit également la plupart des palais de Venise; notamment le palais Trévisan, le palais de Calmerlingen, près du Rialto et le palais Foscari. Ce dernier édifice se compose d'un rez-de-chaussée et de trois étages avec des galeries extérieures ornées de balcons de marbre blanc, l'arc ogival des fenêtres est soutenu par des colonnes de marbre rouge, noir et blanc, avec des chapiteaux élégamment sculptés. Bono fut aussi chargé de la restauration de l'église Saint-Roch dont il construisit l'abside et de celle de la tour Saint-Marc dont la partie supérieure avait été plusieurs fois frappée de la foudre; dans ce travail de reconstruction de la flèche, l'ingénieur doubla chez lui l'architecte d'un talent éprouvé. Hors de Venise, Bono a construit, à Pise, l'église Saint-André; à Florence, il a travaillé à l'église Santa Maria Maggiore; à Arezzo il éleva l'hôtel de ville, dont on remarque le beau campanile. A Murano, une des îles de l'Adriatique, il éleva la chapelle des Camaldules, dans le Frioul le palais de *Porta Gruaro,* le portail de l'église Saint-Thomas à Trévise et la porte dite *il Porteillo* à Padoue.

De 1456 à 1515 l'architecte **Martino** donne les plans de la *Scuola* (aujourd'hui hôpital civil) et ceux de l'église Saint-Zacharie à Venise. Le style de celle-ci est ogival et présente quatre autels de chœur. Dans le même temps, à Venise, l'architecte **Moro** achève l'église Saint-Jean-Chrysostome et en construit la coupole; l'architecte **Pietro** élève l'église Sainte-Marie des Miracles; **Giorgio Pavento** donne le plan de l'église San Salvatore achevée plus tard par **Lombardo Tullio** ou **Taillio** architecte de Saint-Fantin (sauf la façade qui est du XVII[e] siècle) et **Sante Lombardo** construit en 1485 l'école de la Confraternité (aujourd'hui l'hôpital civil).

A l'autre extrémité de l'Italie, à Naples, la population qui poussait déjà la foi religieuse presque au fanatisme couvrit, pendant les XIV[e] et XV[e] siècles, d'églises et de couvents le sol napo-

litain. Ces édifices sont d'une architecture pauvre généralement; l'unité et l'harmonie du plan y sont le plus souvent sacrifiées à une décoration exagérée. Ce ne fut cependant pas le talent qui manqua aux architectes napolitains de ce temps, mais ce fut le courage de réagir contre le mauvais goût de leurs contemporains et ils n'ont ainsi laissé qu'une réputation bien inférieure à celle des autres architectes de l'Italie. Ajoutons que Naples est condamnée aux tremblements de terre périodiques et que la plupart des édifices de ces deux siècles, ébranlés, à demi ruinés par de terribles secousses ont dû presque tous être restaurés, le plus souvent sans aucune intelligence, pendant les siècles suivants. Nous ignorons quel architecte renouvela l'église de Saint-Janvier, œuvre de Masuccio, nous l'avons dit, après le tremblement de terre de 1450, mais l'église San Domenico Maggiore, du même artiste, fut presque entièrement relevée par **Novello da San Lucano**, né à Naples vers 1440. Il s'acquitta de cette tâche avec bonheur, aussi le prince de Salerne, Robert San Severino, le chargea-t-il de construire la villa de *Poggia Reale* achevée en 1480 et l'église *da Gesu Nicovio*, aussi à Naples. Novello mourut en 1510.

Un autre élève du second Masuccio, **Andréa Ciccione**, de Naples, éleva dans cette ville l'église et le couvent de Monte Oliveto et l'église Saint-Jean l'Évangéliste, achevée en 1492. Le cloître de Severino è Sosio, le palais Bartolomeo de Capoue, la bibliothèque de Biaccio sont aussi dues à Ciccione : **Gabriello d'Agnolo**, de Naples y construisit également, vers 1480, les églises de Sainte-Marie l'Égyptienne et de Saint-Joseph. On lui attribue, à tort, le palais Orsini; mais il est certain qu'il commença la construction du palais Gravina interrompue par sa mort, arrivée en 1510.

On remarque dans l'église Saint-Janvier, sous la tribune du maître-autel, une sorte de crypte qu'on appelle l'*hypogée*, soutenue par huit colonnes d'ordre ionique et décorée de mosaïques de marbre. Cette crypte fut commencée en 1492 et finie en 1508 par l'architecte **Tomaso Malotto**, originaire de Côme.

Dans la Lombardie, quelques rares édifices religieux s'élèvent encore. Le plus important est la cathédrale de Pavie dont la première pierre fut posée au mois de juin 1489 par l'architecte **Cristoforo**, mort en 1497. La façade de l'église de la

Chartreuse date également du xv[e] siècle (1472), mais elle ne fut terminée qu'en 1542. Œuvre d'**Ambrogio da Fossano**, un architecte bourguignon, elle ne le cède en richesse qu'à celle de Saint-Marc de Venise : vaste mosaïque de marbre à sa partie supérieure, elle est à sa partie inférieure une merveille de sculpture.

De ce siècle est une autre façade d'église celle de la *Giustizia* ou San Bernardino, à Pérouse, que construisit, en 1461, **Agostino della Robbia**; Santa-Maria *delle Lagrime*, à Arezzo, dont l'érection avait été décidée pour perpétuer le souvenir d'un miracle arrivé en 1490, fut bâtie par **Bartolomeo della Gatta**, abbé de Saint-Clément, mort vers 1501.

La cathédrale de Bergame s'élève vers 1460, sur les plans d'Antonio Filarete, ainsi que l'église Santa Maria *della Passione* de Milan dont l'architecte est, d'après Wiebeking, **Cristoforo Solari**, dit **il Gobbo**, qui l'aurait érigée en 1530. La belle façade de Santa Maria Novella de Florence attribuée à Alberti par Vasari fut sans doute l'œuvre d'un architecte florentin, **Giovanni Bertini** qui vivait vers 1470.

L'église du couvent de *Corpus Domini* et de Sainte-Monique de Crémone furent construites, vers 1430, à la demande de Bianca Maria de Visconti, par un élève de J. Oldovino, **Ercole de Polidore**. Ces deux édifices offrent un singulier mélange de l'architecture ogivale et du style Renaissance qui commençait à prévaloir. De 1439 est l'église à une nef élevée sur le mont Janicule, pour les moines du couvent d'Onofrio, ainsi que le couvent lui-même : architecte **Niccola da Forca Balena**. Nous avons à rappeler également l'érection de l'église de l'hôpital de Sienne (Santa Maria della Scala) par l'architecte **Giudoccio Cozzarelli** en 1466; de l'église Maria *dell'Umilta* et de Santa Maria *delle Grazie*, à Pistoja, par l'architecte **Ventura Vittoni**, élève de Bramante en 1494; la restauration de l'église de Crémone par **Severo** en 1491, de N. D. de Galiera, à Bologne, par **Jean Torre**, de la cathédrale d'Orvieto par **Siena Sano di Matto** de la famille d'Agostino et d'Agnolo de Sienne, la construction de la tour de la cathédrale à Ferrare par **Meo di Cecco** vers 1450. Celles du clocher qui domine l'église de Santa Maria *in Organo* en 1480, par **F. R. Giovanni** et de la cathédrale de Pavie, continuée par Omodéo (voir page 295) sont, avec

la façade de la cathédrale de Turin (de Ventura Vittoni déjà désigné par nous), des constructions religieuses de la fin de ce siècle.

N'oublions pas non plus les travaux de **Bartolomméo Bramantino** de Milan qu'on a confondu à tort avec Bramante qu'il a précédé de plusieurs années. Parmi les églises que fit élever, sur ses plans, Bramantino, on cite particulièrement : San Satiro et les façades de Saint-Maurice, de l'église de Santa Maria *in Celso* (voir Cesariano Cesari); de Santa Maria *delle Grazie* (voir Benedetto da Majano) : l'église Eustorgio, une chapelle, le couvent des Dominicains de Milan et la chapelle du baptistère dans l'église de Côme. Toutes ces constructions ont été également érigées de 1464 à 1492.

Rome (1) où, malgré les persécutions, la religion nouvelle avait fait de nombreux prosélytes, avait vu, dans les premiers temps du christianisme, s'élever un assez grand nombre d'églises qui avaient conservé jusqu'au XVIe siècle (avec de nombreuses restaurations), les formes qu'elles avaient reçues lors de leur fondation. Ainsi Sainte-Marie-Majeure fondée en 352, avait été réédifiée en 432 sur le plan primitif, Saint-Laurent hors des Murs, construction de 578, avait été seulement agrandie en 1216 et Santa Maria in Trastevere, était terminée en 1139. On s'était contenté d'entretenir les églises Saint-Pierre aux Liens, Saint-Paul hors des Murs et Saint-Sébastien hors des Murs. Seuls Saint-Jean de Latran et Saint-Pierre subirent une transforma-

(1) Suivant les documents dus aux auteurs dont les noms suivent, Anastasius, Panvini, Severano, Prazza, Ciampioni, Tite, Vasi, Vessuti, etc., ou qui nous ont été fournis par la nonciature de Paris, le nombre des églises bâties depuis le Ier siècle de notre ère jusqu'à nos jours dans la capitale du monde chrétien s'élève à trois cent dix-neuf, ainsi qu'il résulte du tableau ci-après :

Siècles........	Ier	IIe	IIIe	IVe	Ve	VIe	VIIe	VIIIe	IXe	Xe
Nombre d'églises construites	1	2	9	17	8	12	5	11	7	1

Siècles........	XIe	XIIe	XIIIe	XIVe	XVe	XVIe	XVIIe	XVIIIe	XIXe	TOTAL
Nombre d'églises construites	7	8	16	8	30	93	62	7	15	319

tion nécessitée, pour le premier de ces édifices, par les incendies qui le détruisirent aux trois quarts en 1308 et 1361 ; le second, malgré tous les soins dont il avait été entouré, menaçait ruine vers le milieu du xve siècle et la construction d'une nouvelle basilique surpassant en grandeur et en magnificence toutes celles de la chrétienté fut résolue en 1450. Ce fut **Bernardo Rossellino**, ou plutôt de son vrai nom, **Antonio di Matteo di Domenico Gamberelli** que choisit le pape Nicolas V pour entreprendre cette œuvre immense.

« Jamais architecte, dit Vasari, ne médita de plus admirables, de plus gigantesques projets que Bernardo Rossellino. Et cependant, tandis que les noms de Jules II et de Bramante éblouissent par leur éclat, on ne peut, sans de laborieuses recherches, découvrir ceux de Nicolas V et de Rossellino, au milieu de la poussière et des ténèbres des annales. »

C'est que, si les premiers plans de la basilique de Saint-Pierre appartiennent à Rossellino, à peine le chevet de l'église sortait-il de terre, que la mort, en frappant Nicolas V, fit Jules II et Bramante héritiers à la fois de l'entreprise et de l'honneur d'en avoir trouvé l'idée. Mais la description du projet de Rossellino nous a été transmise par un de ses contemporains, Gianozzo Manetti et l'influence qu'il exerça sur les conceptions architecturales de Bramante, de Michel-Ange et de San Gallo ne peut être mise en doute.

Du reste, les restaurations par Rossellino de quarante églises de Rome, dont quelques-unes viennent d'être citées par nous, de plusieurs de ses palais, de San Benedetto à Gualdo et de San Francesco d'Assise ; les fortifications du château Sainte-Ange, de Civita Vecchia, de Civita Castellana, de Varni, d'Orvieto, de Spolète, attestèrent la vigueur du génie de cet architecte.

Pour Saint-Jean de Latran, c'est en 1550 seulement, sous Pie IV, que D. Fontana en fit le double portique et en 1600 que Giacomo della Porta en reconstruisit les transepts. La grande nef fut pour ainsi dire réédifiée de fond en comble par Borromini, vers 1650, et la façade actuelle, œuvre de Galilée, qui a remplacé celle de Fontana, date de 1734. On voit donc qu'il ne reste plus rien des constructions du xive siècle dont l'architecte est demeuré inconnu. **Antonio Rossellino, frère de** Bernardo et **Baccio Pintelli**, de Florence, protégé par Sixte IV, furent

chargés, soit seuls, soit comme collaborateurs de Rossellino, des nombreux travaux dont nous avons parlé. Quoi qu'il en soit, en 1471, Pintelli restaura à Rome la façade de l'église Santa Maria *del Popolo* et la bibliothèque de l'hospice San Spirito *in Borgo,* la chapelle Sixtine et, en 1473, la salle de la bibliothèque du Vatican. — En 1475, il construisit, par les ordres de Ferdinand IV, roi d'Espagne, la façade de San Pietro *in Montorio*, la chapelle de Saint-Pierre aux Liens, et l'église San Giacomo *dei Spagnuoli* aussi à Rome — L'érection de la coupole Saint-Augustin, par les soins du cardinal d'Estouteville (1483) et celle de l'église Santa Maria *della Pace* (1487); celle de l'église d'Urbin, celle de Giovanni *del Colalto*, de San Sisto Papa, dont la façade est due à San Gallo (vers 1485) et de San Giuseppe, à Rome, ainsi que la continuation de l'église et du couvent d'Assise, commencés sur les plans de Rossellino, remplissent aussi la carrière de Baccio Pintelli.

L'auteur de l'*Encyclopédie de l'architecture* attribue, sans preuves d'ailleurs, la plupart des édifices élevés à Rome, sous le pontificat de Sixte IV, non à Pintelli mais à **Meo del Caprina**, et il ajoute : « Ce qui est bien sûr, c'est que Meo del Caprina naquit à Settignano en 1430. » Et le même auteur lui attribue le dessin de la réédification du dôme de Turin commencée en 1491.

La première fois qu'on parle de Meo, c'est en 1453 ; il travaillait alors à la cathédrale de Ferrare. En 1462 il se trouvait à Rome à la construction du palais et de l'église Saint-Marc, il y demeura de 1462 à 1479, puis mourut peu après le mois de janvier de l'an 1501.

Antonio Rossellino bâtit en 1475 la « Tour Ronde » contenue dans la partie du Vatican qu'on exécuta d'après les plans de Bernardo.

Après Brunelleschi et Rossellino, l'architecte qui a le plus de réputation auprès des admirateurs des artistes de l'Italie, est certainement Bramante. C'est un de ceux, il est vrai, qui a le plus contribué à cette renaissance de l'art païen qui devait, dans un très court laps de temps, se substituer à l'architecture ogivale; mais nous devons dire qu'à Rome, le grand artiste subit évidemment l'influence de Jules II et que, pour le bien connaître, il est bon de l'étudier dans celles de ses œuvres nombreuses



TADDEO GADDI

qu'on peut examiner à Milan, à Orfana, à Pistoja, etc. Hors de Rome, Bramante n'obéit qu'à son sentiment particulier ; il chercha des expressions nouvelles et réussit le plus souvent à les trouver.

Né en 1444, à Monte Asdrualdo près d'Urbino, et bien qu'il fut peu favorisé de la fortune, **Donato Lazari Bramante** apprit tout jeune à dessiner et à peindre. On ne connaît de lui, comme peintre, que quelques fresques, car l'architecture eut toujours ses préférences et c'est pour l'étudier dans les œuvres des maîtres qu'il parcourut toute l'Italie. Pendant le cours de ses études, il eut le rare bonheur d'être chargé de quelques constructions et remarqué presque immédiatement par le pape Jules II, qui devina en lui un artiste capable d'exécuter de grands projets. Il débuta par la galerie qui devait réunir le Vatican au Belvédère. La galerie terminée, il la compléta avec une fontaine alimentée par les eaux du Belvédère. Dès ce moment, Bramante put se considérer avec raison comme l'architecte du pape et, en effet, les travaux se succédèrent pour lui jusqu'au jour de sa mort arrivée à Rome, le 11 mars 1514. A Rome, en quelques années, il éleva le palais de la Chancellerie (1495), le palais Forca (1515), le palais de Saint-Blaise, le palais Giraud (1504), le palais de Buona Compagna, le palais Orsini, les palais Pamphile Doria, Borghèse, Torlonia, Silvestri ou Farnesia, Laute, etc.

Mais une œuvre d'une beaucoup plus haute importance était réservée à Bramante, l'église cathédrale de Rome.

Nous avons dit que les premières assises de l'édifice rêvé par Rossellino sortaient à peine de terre quand la mort vint frapper Nicolas V qui avait approuvé les plans de l'architecte. Son successeur, Jules II, voulut quelque chose d'immense ; aussi fit-il démolir les deux tiers des fondations faites et Bramante, auteur d'un nouveau projet, se mit à l'œuvre avec une telle activité qu'en moins de deux ans les constructions atteignaient l'entablement pendant que s'élevaient aussi, presque à leur hauteur normale, les piliers qui devaient supporter une gigantesque coupole. Mais à ce moment l'architecte mourut, et les successeurs de Bramante sont venus, à leur tour, modifier ses plans de telle sorte qu'il n'en reste guère plus, aujourd'hui, que de ceux de Bernardo Rossellino. Hors de Rome, avons-nous dit, Bramante donna carrière à son génie entravé peut-être, à Rome, par le

despotisme du pape Jules II. Ses œuvres achevées sont d'abord cette réunion du Vatican aux deux pavillons du Belvédère, qui fut pour l'architecte l'occasion de grandes difficultés à vaincre. Une étroite vallée d'un niveau fort inégal séparait ces corps de bâtiments et Bramante sauva ces différences de niveau par une ingénieuse combinaison de terrasses et d'escaliers, à la façon de ceux dont des découvertes récentes ont constaté la présence dans les ruines de Persépolis et d'Ecbatane. Les autres constructions de Bramante, hors de Rome, sònt, non le portique à droite du grand hôpital de Milan qu'on lui attribue sans raison, mais San Lorenzo e Damaso et Santa Tosca à Turin, San Pietro in Montorio, la *Madona* près de Saint-Celse et l'église Saint-Satire, ainsi que la partie postérieure de Notre-Dame *delle Grazie* à Milan, Saint-Éloi à Orfano, l'église *dell'Umilta* à Pistoja, le temple de la Consolation, près de Lodi. Cependant Mongeri attribue la *Madona* à l'un des élèves de Bramante, Dolcebono, dont il a été déjà parlé.

Après avoir rendu justice au génie de Bramante, Lance (1) critique « l'ardeur d'imitation de l'antiquité » que révèlent toutes ces œuvres du maître italien, « ardeur d'imitation qui, ajoute-t-il, lui fit rejeter tout ce qui aurait pu accuser la personnalité de son génie ». Pourquoi ne pas supposer plutôt que l'artiste a désespéré de surpasser la perfection de ces œuvres émanant des anciens qu'il considérait (ainsi que beaucoup d'autres l'ont fait après lui) comme présentant le « summum » de l'art architectural, et a cru se mettre à l'abri derrière une reproduction religieuse d'œuvres inattaquables?

Un émule de Bramante fut assurément l'ingénieur architecte **Michele San Micheli**, né à Vérone en 1484, élève de son père **Giovanni San Micheli** et de son oncle **Bartolomeo San Micheli**. A l'âge de seize ans à peine ils l'envoyèrent à Rome où le génie du jeune Michele ne tarda pas à se révéler, lorsque, associé à San Gallo, il s'acquitta de la mission que lui avait confiée le pape de vérifier la nature et la valeur des fortifications de ses États. A ce propos, il nous sera permis de rappeler qu'étudiant la forteresse de la république de Venise, dont il désirait faire l'application au système nouveau de défense proposé au pape, il fut

(1) Lance, *Excursion en Italie.*

arrêté comme espion par les Vénitiens dont il devint peu après le premier ingénieur. Puis il fortifia tour à tour Legnano, Orzinuovo, Castillo et assista à presque tous les grands conseils militaire présidés par le duc d'Urbino, François Sforza, duc de Milan, etc. Corfou, Chypre, Candie, la Canée, Aretino, Napoli *dei Romani*, Padoue, Peschiera, Brescia, la Chiusa, Saint-André du Lido, Murano et Piacenza furent également fortifiées par lui, avec ou sans le concours de San Gallo.

Aux portes des places qu'il fortifiait, San Micheli trouvait le moyen de donner un caractère architectural ; telles sont, par exemple, la porte Neuve à Vérone et la porte del Palio ou *Stupa*. Mais San Micheli n'aurait peut-être point, malgré ses grands travaux militaires, une place marquée dans cet ouvrage, s'il n'avait aussi laissé nombre d'édifices religieux et civils dans lesquels il se montra véritable architecte, comme il s'était montré habile ingénieur. Le lecteur retrouvera San Micheli parmi les contemporains de Michel-Ange.

Andrea Contucci, dit **le Sansovino**, né à Monte Sansovino, en 1460, architecte autant que sculpteur, étudia son art à Florence à l'école d'Antonio del Pallajuola. A trente ans, on lui confia la construction de la sacristie de Santo Spirito et de la chapelle du Sagramento dans la même église. La sacristie, réminiscence complète de l'architecture grecque, manque peut-être un peu de régularité dans son ensemble, mais il y a lieu de penser qu'elle ne fut pas l'œuvre de Contucci seul et qu'un autre architecte en a modifié le plan primitif, peut-être son élève **Jacques Contucci** ou **Formentano**.

La réputation d'Andréa Contucci le fit demander par le roi de Portugal. Il passa neuf années dans ce pays où il fit plusieurs travaux remarquables. Revenu en Italie, il acheva la maison des chanoines, commencée par Bramante à Lorette et les fortifications de cette ville. Il construisit à ses frais, à Sansovino, un couvent d'Augustins et une chapelle dans laquelle il fut enterré en 1529.

Deux années avant la naissance de Sansovino, en 1458, à Vérone, **Giovanni Maria di Falconetto** venait au monde, fils de Giovanni Antonio, peintre vulgaire, et neveu de Stefano de Vérone. Lui-même, peintre médiocre, mais travailleur consciencieux et érudit, il copia et mesura pendant douze ans les antiquités de Rome avant d'aborder l'architecture. Ayant fait, dans un voyage

à Padoue, la connaissance du sénateur Luigi Cornaro, à la générosité duquel plusieurs grands artistes de ce temps ont dû cette tranquillité d'âme qui permet au génie de prendre son essor, Falconetto put se livrer sans regret à son goût pour l'architecture. Une de ses premières constructions fut le palais Cornaro, près de l'église Saint-Antoine, dont la galerie sur la cour passe pour un chef-d'œuvre ; il fit ensuite une porte pour le palais du commandant militaire, la porte San Giovanni et celle de Savonarole. Il continua en édifiant l'église Notre-Dame des Grâces, rotonde qui a bien pu servir de modèle à Palladio lorsqu'il construisit la villa des comtes Capra et celle appelée *Carmine*, puis la chapelle San Antonio, dans l'église de ce nom, achevée par Sansovino.

Outre ces édifices, Falconetto jeta les fondements, dans le Frioul, d'un grand château nommé le palais d'Uopo, à la demande du comte Savorgnano, palais que la mort de ce grand seigneur ne lui permit pas d'achever. Plein de respect pour l'art de l'architecture, Falconetto refusa plus d'une fois de construire pour des particuliers et d'acquérir ainsi une fortune qui lui donnât l'indépendance. Il préféra mourir chez son protecteur, pauvre, mais entouré de l'estime de tous. Sa mort arriva en 1534.

Nous rappelons que Falconetto a été considéré comme le second de Contucci dans beaucoup de travaux ; il a racheté son manque d'ampleur par une élégance rare, même pour cette époque. Comme exemple, nous citerons le premier étage de la *loggia* de Brescia : la façade, qui se compose de cinq travées, présente une série de trumeaux encadrés de marbre noir et ornés de riches patères ; au rez-de-chaussée des niches, creusées dans les tympans formés par la succession des archivoltes, sont occupées par des bustes ; enfin une belle frise de rinceaux et d'enfants couronne l'édifice.

Parmi les nombreux architectes que produisit l'école de Florence vers la fin du XVe siècle nous devons mettre au premier rang cet élève d'Andrea Contucci qui adopta le nom de Sansovino par reconnaissance pour les soins que son maître lui avait prodigués. **Jacoppo Tatti dit Sansovino** naquit à Florence en 1479 et tout d'abord Giuliano San Gallo le mit en relations avec les plus grands artistes du temps, notamment avec Bramante. De retour à Florence, il fut présenté au pape Léon X, auquel il

exposa un projet de décoration de Santa Maria *dei Fiori* et un projet de façade pour Saint-Laurent, mais qui ne furent pas exécutés. L'œuvre la plus remarquable de Sansovino est, sans contredit, Saint Jean des Florentins. Aussitôt le projet accepté, les travaux commencèrent, mais l'artiste s'étant blessé, l'œuvre fut continué par San Gallo ; puis étant survenu à ce moment le sac de Rome, Sansovino fut obligé d'abandonner famille et fortune. Le roi de France et le doge Gritti lui offrirent l'hospitalité : il accepta celle du doge et c'est alors qu'il couvrit Venise de ces édifices auxquels il doit une réputation presque égale à celle de Bramante : la *loggia*, charmant petit édifice revêtu de bronzes et de statues; la façade de la *Gaimera* ; le bâtiment de la fabrique du Rialto ; la prison sur le canal della Grileca ; la partie inférieure du campanile élevée sur la place Saint-Marc. De plus il fit un projet pour la reproduction du grand escalier nommé le *Cheval d'Or* ; le palais de la bibliothèque ou la *Libreria vecchia* à Saint-Marc ; le palais Manini, le palais Compara, la restauration de la façade du palais Rizzonica et le palais des Procuraties nouvelles (1). Il commença la restauration de la coupole de Saint Marc et du bâtiment de la confrérie de la Miséricorde, commencé sur les dessins de Lombardo.

Aux œuvres que nous venons de citer, ajoutons, à Rome, l'achèvement du palais Cornaro, le tombeau de l'évêque Podecatura dans l'église Saint-Sébastien, dans l'église Saint-Sauveur, le mausolée du doge Weimer, des arcs de triomphe élevés à Florence et un autel dans l'église San Salvator près du monument du doge. Sansovino mourut dans un âge fort avancé, en 1570. **Jacopo Spaventi**, d'abord charpentier, étudia sous Sansovino et fut nommé, en 1566, inspecteur, puis, à sa mort, directeur des travaux qu'il exécutait. L'auteur qui nous donne ces renseignements n'ajoute pas que l'élève fut le digne successeur de Sansovino.

Les XIVe et XVe siècles, sont en Italie, les siècles des palais, des arsenaux, des forteresses. On en bâtit partout : à Urbin, à Lucques, à Crémone, à Gênes, à Rome, à Venise. Un architecte de Crémone, **Raphaele Realucco** est, en 1370, chargé par

(1) La chute de la voûte de ce bâtiment, arrivée peu de temps après l'achèvement de l'édifice, fut d'abord pour Sansovino une cause de tourments; mais on ne tarda pas à lui rendre sa liberté, ses plans, ses titres et toute l'estime qu'on n'avait pas su conserver pour lui.

le gouverneur Barnaba Visconti de la construction du château de Castelnuovo situé à l'endroit où l'Adda se jette dans le Pô, de ceux de Pizzighetone et de Crémone. Il fut aussi le constructeur des citadelles de Brescia, de Trezo, de Pontremola, de Bergame, de Lodi et de San Columbano.

Outre les palais dus à Bernardo Rossellino, Rome s'enrichit, vers 1420, du palais Colonna, aujourd'hui résidence de l'ambassadeur de France, dont l'architecte fut **Antonio del Grande**; du palais Caffarelli et du palais du cardinal della Valle aujourd'hui *del Buffalo* élevés par **Lorenzo di Ludovico Campanaio**. Le tombeau du cardinal Forto Guerri, commencé par Verrochio, fut terminé par Campanaio, ainsi que celui du cardinal Chigi, érigé dans l'église Santa Maria *del Popolo*. Le tombeau du cardinal Steffaneschi, dans l'église Santa Maria *in Trastevere*, est l'œuvre de Pablo et ceux des cardinaux Sforza et Basso sont de Sansovino.

Le palais Monticelli (ancien palais d'Antonio di Penne, conseiller du roi) fut construit, en 1406, par l'architecte **Barboccio**. Un édifice unique à Naples est l'arc de triomphe en marbre blanc, décoré de statues, élevé, près de Castellamare, à Alphonse le Magnanime, à son entrée dans cette ville, de 1435 à 1450. On l'attribue généralement à **Pietro Martino**, l'architecte et sculpteur milanais dont nous avons déjà esquissé la biographie (1).

A Urbin, **Lauranna Maccio Pontelli** succède à Francesco Giorgio de Sienne comme architecte du palais que commanda le duc Frédéric de Montefeltro (1444 à 1482); à Lucques, c'est **Matteo Civitali**, mort en 1501, qui assura sa réputation avec le palais Bernardini aussi remarquable par la conception de l'ensemble de l'édifice que par le fini des détails de sa construction. Civitali était d'ailleurs un sculpteur distingué à une époque qui en comptait tant d'illustres; la statue de saint Sébastien, dans la chapelle de *Votto Santo* et mieux encore le mausolée de Noceto, secrétaire du pape Innocent V, qu'on peut voir dans la cathédrale de Lucques, sont les œuvres d'un véritable artiste.

Benedetto da Majano, plutôt statuaire qu'architecte, compte parmi les plus féconds de nos époque. Outre la chapelle de

(1) D'après Vasari, l'auteur de cet arc de triomphe fut Benedetto da Majano dont nous allons parler.

marbre, avec bas-reliefs de bronze de Santa Maria Novella à Florence, on lui doit les mausolées de Filippo Strozzi et du Giotto dans la cathédrale de Florence ; comme architecte, il éleva le portail de l'église de Notre-Dame *delle Grazie* près Arezzo, acheva la coupole de Notre-Dame de Lorette, commencée par Giuliano et donna le dessin du palais Strozzi.

En même temps, dus à l'amitié des uns et à la vanité des autres, les monuments funèbres s'élèvent en grand nombre. A Fiésole, dans le cloître de l'église San-Martino, le tombeau des Saliceti, œuvre d'**Andrea de Fiesole**; en 1403, à Rome, le tombeau en bronze de Martin V, érigé dans la basilique de Saint-Jean de Latran par **Simon Donatelli**; les fonts baptismaux d'Arezzo œuvre de ce même architecte en 1439 ; le tombeau du jurisconsulte Antonio Strozzi dans l'église de Santa Maria Novella et les fonts baptismaux de l'église de Pistoja s'élèvent sur les dessins d'**Andrea Ferucci**; les tombeaux de Mariano d'Alayni et de sa femme, de Francesco Caraffa, dans l'église de Saint-Dominique, du cardinal Piscicello à Saint-Janvier, et de Jean Ciciniello, à Saint-Laurent à Naples, sont signés d'**Agnolo Aniello dei Fiori**, artiste napolitain, élève de Ciccione, qui vécut vers 1465.

A Bologne, le palais Bentivoglio, aujourd'hui démoli, avait en 1460 pour architectes le Bolonais **Philippe Nardi** et **M. Bagno**. A la même époque **Francisco della Luna**, construisait le Palais des Magistrats à Florence et **Lucca Fancelli**, élève de Brunelleschi, dirigeait, après la mort d'Alberti arrivée en 1472, ainsi qu'il a été dit ci-dessus, la construction de l'église Saint-André de Mantoue achevée en 1477. Né en 1430 à Settignano, près Florence, Fancelli fut ensuite nommé (1491) *capo maestro* du dôme de Forence, à la place de G. de Majano décédé et mourut vers 1494 à Mantoue, architecte du duc depuis 1450.

L'hôtel de ville de Brescia, dit *la Loggia*, détruit en partie par un incendie en 1574, dont l'architecte fut **Fopa** ou **Fioppa** ; le palais Trecchi de Crémone, qui servit de résidence tour à tour à Charles-Quint et à Henri III, œuvre de **Gian Donato Calvi** de Crémone; le palais Grimani à Venise, dont la porte principale est due au ciseau de Giovanni San Micheli; l'hôtel de ville dit aussi *la Loggia* et le palais de l'Université à Padoue, œuvres d'**Annibal Bassano**, sont de la fin du xve siècle.

Pendant ce temps on travaille activement aux constructions du Vatican et un nouveau nom s'ajoute à ceux des architectes que nous avons déjà cités, celui de **Giovanni Francesco Bastiano** dit **Aristotile dà San-Gallo** qui éleva également à Florence le palais Pandolfini pour l'évêque Troia, palais achevé par son frère en 1520. Un autre Aristotile, déjà connu de nos lecteurs par des travaux en Russie, fut l'auteur, en 1485, de la façade du Palais du Podestat de Bologne, construction de 1200, et se distingua également, en Hongrie, comme ingénieur, en jetant plusieurs ponts sur le Danube (1).

Mentionné déjà comme ingénieur, Francesco di Giorgio de Sienne, le collaborateur de Lauranna, donna aussi les plans de quelques-unes des nombreuses forteresses qui hérissèrent alors le sol de la Lombardie : à Cagli, à Sasso, à Montefeltro, à Tavoletto, à Alessera, à Mondovi. Ajoutons encore à cette nomenclature deux élèves de Majano : **Pietro** et **Ipolíto del Donzello** auxquels on doit l'achèvement du canal *de Poggio reale*, à Naples, commencé par leur maître et peut-être le plan du palais Carracioli, élevé dans la même ville.

Gênes, tout entière à son commerce avec le monde, agrandit ses arsenaux, creuse son port et fait jeter dans la mer de gigantesques blocs de rochers arrachés aux montagnes voisines pour asseoir le môle qui permettra aux vaisseaux d'y trouver un sûr abri. L'architecte ingénieur qui dirigea tous ces travaux était Génois et avait nom **Marino Boccanegra**. On ignore la date de sa mort.

Si nous rappelons avant de clore ce chapitre le nom déjà connu du lecteur de Léon Battista Alberti, c'est qu'il a aidé puissamment, par ses écrits, le mouvement artistique dont le résultat a été ce qu'on a appelé la Renaissance italienne.

Il fut, en effet, l'auteur d'un grand *Traité d'architecture en dix livres* qu'il entreprit à la sollicitation de Lionel d'Este. Cet ouvrage, qui ne fut imprimé qu'après sa mort, imitation sans doute de celui de Vitruve, suffit à révéler l'étendue des connaissances d'Alberti et les tendances de son esprit nourri des études

(1) Aristotile est évidemment l'architecte que Vasari désigne sous le nom de Camicia Chimenti et auquel il attribue précisément tous les travaux qu'exécuta en Hongrie Aristotile, ajoutant qu'une maladie contractée au milieu des marais qui avoisinent le Danube le conduisit au tombeau.



G. B. Cecchi sc.

LORENZO DI BICCI

antiques. Il écrivit encore l'*Architecture* ou *Art de bien bâtir*, le *Temple de Malateste de Rimini*, *Hécatomphile*, MDXXXV, la *Deiphire*, *Fables diverses*, un *Traité de la statuaire et de la peinture.*

Le *Traité d'architecture* d'Alberti a été traduit en anglais, en allemand et en espagnol, et Cosimo Bartoli a réuni ou traduit du latin en italien quinze œuvres éparses d'Alberti sous le titre d'*Opuscoli morali.*

Un autre *Traité d'architecture* du même temps fut composé par **Antonio Filarete** un architecte florentin, auquel on doit le grand hôpital et le palais épiscopal à Milan, construits, en 1456, par les ordres du duc Sforza.

CHAPITRE XVI

Michel-Ange et Saint-Pierre de Rome. — De Rome, centre du mouvement architectural dit de la Renaissance, le style néo-romain va se répandre sur l'Europe.

Au moment où s'ouvrit le XVIe siècle, l'ogive avait remplacé successivement, dans presque toute l'Europe, l'Italie exceptée, les principes de l'architecture romano-byzantine.

Un auteur anglais, Th. Hope (1), attribue exclusivement l'abandon subit du style ogival à la disparition rapide de la franc-maçonnerie, soutenue et presque imposée pendant deux siècles à l'ancien monde par la papauté. Mais cette hypothèse, qui constate la coïncidence de cette double chute, presque au même moment, alors que la franc-maçonnerie et le style ogival avaient, pour ainsi dire, atteint l'apogée de leur puissance et de leur autorité, n'explique pas pourquoi la révolution artistique qui suivit cette double chute ne tarda pas à devenir universelle et fut beaucoup plus rapide que la première qui les apporta au monde ?

Elle n'explique pas non plus pourquoi, à une époque où les plus beaux monuments de l'art grec et romain frappant encore le regard, témoignaient de son incontestable supériorité autant que du génie des maîtres anciens, on s'était, chaque jour, éloigné davantage de ces magnifiques modèles au point que les productions de l'architecture n'eurent plus avec eux la moindre ressemblance ? Elle n'explique pas surtout pourquoi, alors que ces modèles avaient presque disparu, réduits en poussière par le temps ou par la main des hommes, l'art, franchissant tout à coup les années pendant lesquelles l'ogive s'était lentement et graduelle-

(1) *Histoire de l'Architecture*, t. II.

ment développée, retourna, pour ainsi dire, d'un seul bond, en arrière. Nous allons essayer de répondre en peu de mots à toutes ces questions que se sont, sans doute, adressées nos lecteurs.

D'abord, nous n'aurons pas à chercher bien loin la date de cette étonnante transformation. Elle date de la dernière moitié du xve siècle, du jour où Brunelleschi et Bramante eurent trouvé dans les écrits du Romain Vitruve, que traduisait alors leur compatriote Alberti, un ensemble de règles précises, formulées avec méthode, et grâce auxquelles ils apprirent la théorie de l'architecture gréco-romaine. C'est à partir de cette époque que les maîtres italiens virent tout à coup une lumière inconnue éclairer les obscurités du passé et substituèrent ces principes artistiques, qui avaient peuplé le monde romain d'édifices remarquables, aux tâtonnements de leur génie. Ils ne furent donc point les exécuteurs d'un système nouveau formé de toutes pièces comme le système de l'ogive. Épris d'une passion raisonnée pour les beautés données à la forme par la statuaire et l'architecture antiques, ils rêvèrent une résurrection intelligente de l'art grec et romain; sans copier servilement les édifices anciens dont l'architecture se serait mal accordée avec les besoins nouveaux, ils empruntèrent du moins les grandes lignes et leurs principes de construction aux architectes de la Grèce et de Rome, réservant tout leur génie à l'agencement des membres de l'architecture et à la décoration.

C'est par là réellement qu'ils furent créateurs, et lorsque leurs successeurs, voulant faire du nouveau, s'écartèrent, vers la fin du xvie siècle, des règles que s'étaient imposé les grands artistes de la Renaissance, ils tombèrent dans l'absurde et le grotesque.

Des causes purement politiques vinrent d'ailleurs en aide aux régénérateurs de l'architecture antique en Italie. D'abord, la condescendance que les empereurs d'Allemagne furent obligés d'avoir pour les villes et les États qui avaient secoué leur joug les tint éloignés de la péninsule italique; Robert, élu roi en 1400, ne fit dans cette contrée qu'une courte et peu heureuse apparition et dut se retirer après avoir été défait par Galeas Visconti; Sigismond et Frédéric III n'y vinrent que pour se faire couronner des mains du pape; enfin Maximilien, fils et successeur de Frédéric, en 1493, ne put s'y établir et fut forcé de se contenter du titre d'empereur élu. Ensuite, si le xive siècle et le xve siècle furent une époque de trouble pour toute l'Italie et notamment pour le

royaume de Naples, les révolutions qui agitèrent le pays n'entravèrent en aucune façon le développement de l'art.

Bien plus, ce fut peut-être à cette division de la péninsule en diverses souverainetés particulières et à l'émulation qui régna toujours entre elles, qu'en Italie, comme auparavant en Grèce, l'art dut les encouragements qui lui furent prodigués. Les maîtres les plus habiles, appelés tour à tour pour embellir Milan, Florence, Ferrare, Mantoue, Rome, trouvèrent dans la demeure des papes, des souverains et des grands seigneurs ces rares manuscrits échappés à la destruction et religieusement conservés, pendant la tourmente, dans quelques couvents. La lecture de ces chefs-d'œuvre de l'antiquité ouvrit leurs yeux sur la puissance de l'art ancien que leur génie n'avait fait qu'entrevoir et l'on peut dire qu'Hérodote et Sophocle, Socrate et Platon, Aristote et Cicéron, Pausanias et Vitruve, furent autant les auteurs de la résurrection artistique à laquelle on a donné le nom de Renaissance que ces précurseurs de génie qui eurent nom Arnolfo di Lapo, Brunelleschi, Bramante, etc.

Mais cette passion subite fut peut-être restée stérile et le retour à des traditions oubliées depuis quatre siècles n'eut peut-être pas franchi les bornes de l'Italie, si les produits de l'art nouveau n'avaient pas présenté aux intéressés les avantages qui constituent ce que nous appelons aujourd'hui le « côté pratique ». Or, pendant ces quatre cents ans, la civilisation avait marché, quoique lentement, et peu à peu le système d'isolement dans des châteaux, ou pour mieux dire dans des forteresses, bâtis sur le faîte de collines élevées, d'où les grands vassaux se précipitaient, comme des oiseaux de proie, sur tout ce qui se passait à leur portée, avait été abandonné ; puis, en haine du pouvoir royal qui grandissait chaque jour à leurs dépens, ces grands vassaux comprirent qu'il était préférable pour eux d'échanger leur rôle de brigands contre celui de protecteurs des populations qui couvraient leurs fiefs ; enfin ceux qui, dans les derniers temps du moyen âge, avaient eu des résidences plus ou moins fortifiées dans l'intérieur des villes commencèrent à concilier les mesures destinées à assurer la sécurité de leurs personnes avec celles qui pouvaient leur rendre la vie confortable. On conçoit dès lors que l'architecture, qui se sert de tous les éléments de l'art, fut la première à subir le contre-coup de ces tendances vers la civilisa-

tion et que les princes et les grands seigneurs des diverses parties de l'Europe aient accueilli avec empressement la transformation dans l'art de bâtir, dont l'Italie leur présentait les premiers spécimens.

Le temps est venu où à la forteresse vont succéder d'élégantes constructions d'un caractère gracieux auquel se prêtaient, du reste, les éléments de l'art antique, offrant à l'intérieur une distribution mieux entendue, appropriée aux besoins de ses habitants, besoins accrus avec la civilisation, des cours suffisamment vastes, enfin, un système d'aération plus conforme aux règles de l'hygiène (1).

Sans doute il dut y avoir de la part du clergé, dont on ne peut nier l'énorme influence sur les mœurs presque barbares des chefs de la société au moyen âge, des tentatives de lutte contre le style nouveau, dont les éléments empruntés à la civilisation grecque et romaine rappelaient quelque peu le paganisme, étant donné, d'ailleurs, qu'aucune architecture ne s'appropria mieux que l'architecture ogivale au sentiment chrétien et ne produisît des œuvres d'un caractère aussi élevé; mais les craintes d'un retour vers le paganisme qui avait pu faire bannir, aux premiers temps de l'Église, tout système d'architecture pouvant le rappeler aux nouveaux convertis, avait depuis longtemps disparu; la franc-maçonnerie du moyen âge, minée sourdement par les adeptes du style italien, se disloquait et la foi ne soutenait plus ces populations entières qui, pendant plusieurs générations, se dévouaient à la construction des basiliques chrétiennes. Le clergé fut donc obligé de prendre son parti de la Renaissance et ferma les yeux sur l'introduction dans l'ornementation d'abord, dans la construction ensuite, des éléments de l'art antique.

Ajoutons à toutes ces considérations la découverte de l'imprimerie (1440) qui permit de vulgariser les œuvres de Vitruve, comme celles de tous les auteurs grecs ou latins, et la prise de Constantinople par les Turcs, qui jeta, de l'Orient où s'étaient

(1) Serlio, dans son VII[e] livre, cite un fait qui, quoique peu important, indique comment le goût de la nouvelle architecture était vif et fut généralement répandu. Le seigneur d'un lieu considérable obligeait les habitants aisés à rebâtir leurs maisons, lorsqu'elles étaient d'un style gothique, ou du moins à en restaurer la façade suivant les principes de la nouvelle architecture. (Séré d'Agincourt, *l'Art par les monuments*, III[e] partie.)

conservées (quoique bien altérées) les traditions de l'art grec sur l'Occident et principalement sur l'Italie, les derniers élèves de ces artistes byzantins dont on peut contester le goût mais non l'originalité.

Mais comment la révolution architecturale dont l'Italie fut le berceau, s'étendit-elle à l'Europe toute entière? Au moment où la péninsule italique atteignait à l'apogée de sa régénération, Charles VIII, encore adolescent, montait sur le trône de France. La nouvelle génération, remplie d'idées guerrières, comme son jeune roi, trouva dans Charles VIII un chef qui, avec une ténacité d'enfant, devait le conduire à la « découverte » de l'Italie, selon l'heureuse expression de Michelet. Cette expédition d'Italie, folle et sans profit pour la France, commença cependant ces grandes guerres extérieures qui ouvrirent nos yeux à la lumière de la civilisation.

Il faut lire dans nos historiens le récit de la stupéfaction des troupes françaises à la vue d'un spectacle qui eut tant d'influence sur l'art français. « Le contraste était si fort avec la barbarie du Nord, dit Michelet, que les conquérants étaient éblouis, presque intimidés, devant la nouveauté des objets. ..... Au point de vue moral et social, un pas immense et décisif allait faire franchir à la France plusieurs siècles et lui permettre de suivre ce mouvement qui avait mis l'Italie à la tête de l'Europe. Ce fut là le véritable bienfait que retira la France de ces malheureuses expéditions d'Italie renouvelées avec pertes au commencement des règnes de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier. ..... Elle retrouva à ce contact avec l'Italie quelque chose de sa nature originaire; elle reprit la faculté du grand. Aussi, quand l'armée française repassa les Alpes, elle rapporta de Florence, de Rome, de Naples, comme un éblouissement.....

« Les cités, les manoirs gothiques, parurent froids, tristes, sans lumière, sans richesse et sans art. Les idées semblèrent glacées à cette brillante jeunesse réchauffée à la colonne de feu qui illuminait la patrie de Dante et de Machiavel. Une seule idée domina le roi et les seigneurs qui l'avaient suivi : c'était, à la place de cette médiocrité sans grandeur qui régnait autour d'eux, de faire naître ce goût du luxe et des arts, cette existence pleine de bien-être, cet amour de l'idéal et de la raison qui les avaient si fortement frappés, lors de leur séjour en Italie. C'est ce qu'ils

voulurent par-dessus tout emprunter à ce monde nouveau, vivant si près d'eux, dont ils avaient remporté une impression si vraie et si révélatrice. C'est de la France que le mouvement artistique s'étendit sur l'Angleterre, l'Allemagne et l'Espagne, grâce aux relations de la cour de France et principalement de François I[er] avec les souverains de ces diverses contrées, ainsi qu'aux conquêtes de Charles-Quint et à la réunion dans ses mains d'un quart de l'Europe. »

Nous avons nommé en son lieu L. B. Alberti, et nous avons dit qu'à une époque où les savants italiens consacraient tous leurs soins à remettre en lumière les écrits de l'antiquité, ce fut Alberti qui eut l'honneur de faire connaître à ses contemporains le livre de Vitruve, le seul des architectes anciens dont un véritable traité soit arrivé jusqu'à nous. Depuis Vitruve jusqu'à Alberti, rapporte, dans une note, Séré d'Agincourt, il ne nous restait sur l'architecture que ce qu'en avaient dit Palladius Rusticus Taurus Æmilianus, écrivain du III[e] siècle, dans son traité : *de Re rusticâ*, Isidore de Séville, écrivain du VII[e] siècle, dans ses *Originum libri XX* et enfin, un anonyme dont Poleni a réimprimé le traité sous ce titre : *Anonymi Scriptoris veteris de architecturâ compendium*. Ce *compendium* (probablement du VII[e] siècle) commence par ces mots : *De artis architectonicæ peritiâ multâ oratione Vitruvius Pollio aliique auctores scripsère*, etc., d'où il suit, d'ailleurs, qu'au temps de Poleni, les ouvrages de Vitruve étaient connus et même lus en Italie, puisque c'est pour en rendre l'étude moins longue qu'avait été composé cet abrégé. Quoi qu'il en soit, Alberti avait, dès l'année 1452, présenté son ouvrage manuscrit à Nicolas V et il fut l'un des premiers dont l'imprimerie, qui venait d'être inventée, vulgarisa la connaissance. La première édition, qui ne porte pas de date, paraît être de 1486. Deux autres, d'une date certaine, parurent en 1496 et 1497.

Éclairés par l'expérience et les observations de Vitruve sur l'art antique et les principes de la construction grecque ou romaine, grâce au travail d'Alberti, les architectes de la fin du XV[e] siècle commencèrent à marcher, d'un pas plus assuré, vers cette lumière que le génie de Brunelleschi et d'Arnolfo di Lapo n'avait fait qu'entrevoir. Sans oublier que le maître prêcha d'exemple et assura l'utilité des principes qu'il établissait dans ses écrits en composant la façade de l'église San Francesco de

Rimini, rappelons ici les noms de Bramante Lazzari, Fra Giocondo, Bernardo Rossellino San Gallo, Falconetto, Michele San Micheli, Serlio qui, tous, s'inspirèrent de l'architecture grecque et romaine et dont les travaux indiquent tous, à un degré plus ou moins élevé, une volonté bien arrêtée de rompre avec les traditions de l'art ogival.

C'est donc de la dernière moitié du xve siècle qu'il faut dater, pour l'Italie, la révolution artistique qu'on a pu appeler la « Renaissance », révolution inspirée par la vue des témoins vénérables qui déposaient encore de la beauté de l'art antique, dirigée par les études que firent les grands maîtres de ce temps des principes adoptés par les anciens et dont le traité de Vitruve leur avait révélé, en partie, les secrets.

Nous allons voir maintenant que Michel-Ange puisa dans les mêmes études le caractère de grandeur dont sont empreintes toutes ses œuvres. Il y avait près d'un siècle que L. Alberti et Brunelleschi étaient morts lorsque **Michel' Agnolo Buonarotti**, ou **Buonarroti** selon Vasari, naquit en 1474 au château de Caprese, dans le territoire d'Arezzo en Toscane, descendant de l'illustre maison des comtes de Canossa. Son père, podestat de Caprese et de Chiusi, voyant dans son fils un noble gentilhomme, le fit élever avec les enfants des grands seigneurs de son temps; il eut les mêmes maîtres, le même appartement, la même table que les fils de Laurent de Médicis et une pareille éducation ne dut pas peu lui inspirer de bonne heure, le mépris de tout autre joug que celui qu'il consentait à s'imposer lui-même. Son imagination ardente lui créa un monde idéal où tout sortait des proportions ordinaires. Pouvait-il être, après cela, un imitateur servile de cet art antique qui lui semblait froid, un disciple de ses maîtres, respectueux mais timide comme un enfant? Il faut avouer que toutes les circonstances se réunirent pour confirmer Michel-Ange dans la confiance qu'il avait de ses propres moyens : l'opinion que les plus grands personnages de son temps conçurent de ses talents, le genre de travaux qu'ils s'empressèrent de lui offrir, l'admiration générale qu'excitèrent ses productions, etc. Il fut du nombre de ces hommes, pour lesquels l'art principal ne fut plus soit l'architecture, soit la peinture ou la sculpture; entre leurs mains, ces branches diverses de l'art devinrent des *arts majeurs* que Michel-Ange, Raphaël et Léonard



MICHELAGNOLO BUONARROTI

de Vinci, élevèrent à la hauteur de leur puissant génie. Les travaux de la sculpture fixèrent les premiers regards de Michel-Ange, nourri et élevé à Settignano, pays de carriers et de marbriers, et lorsqu'il commença à s'en occuper, deux maîtres, Ghiberti et Donatello, venaient de mourir. Enfin, quand Michel-Ange, séduit par les charmes delapeinture, prit la palette et le pinceau, Masaccio avait amené la peinture à un tel degré de perfection que ses ouvrages servirent à former les plus illustres de ses successeurs. Dans le même temps, Léonard de Vinci guidait les dessinateurs dans ses écrits, tandis que Lucca Signorelli, anatomiste, leur désignait le chemin qu'ils avaient à suivre pour rendre avec vérité la forme humaine. Michel-Ange Buonarotti, pour surpasser de tels hommes, ses prédécesseurs ou ses contemporains, devait ajouter la perfection de l'antique aux principes qu'il avait puisés dans l'étude des monuments autant que dans celle des traités de toute nature dont il eut connaissance; mais nous n'avons pas à rechercher s'il atteignit cette perfection, s'il hâta ou s'il retarda cette restauration de l'art commencée avec tant d'éclat par Alberti, Brunelleschi, Bramante, etc. Nous laisserons à nos lecteurs le soin de prendre parti entre l'enthousiasme des admirateurs et les critiques des détracteurs, nous contentant d'indiquer exactement toutes les conceptions architecturales d'un homme que ses contemporains considérèrent comme le plus grand génie du siècle.

Lorsque ses protecteurs, les Médicis, eurent été chassés de Florence, Buonarotti les suivit dans l'exil et habita d'abord Venise comme statuaire, puis Bologne. On lui attribue dans cette dernière ville les figures de sainte Pétrone et celle d'un ange qui servait de support à un grand candélabre. C'est alors que Jules II, devenu pape, voulut perpétuer sa mémoire par un magnifique tombeau qu'il avait été question de placer dans l'église Saint-Pierre; mais Michel-Ange ne put que commencer l'exécution de l'immense projet qu'il avait conçu, soit faute d'argent, soit, ainsi que quelques-uns l'ont prétendu, que la jalousie de Bramante, qui avait deviné dans Buonarotti un rival redoutable, eut détourné vers d'autres œuvres l'attention du pape. Mais ce que n'avait pu faire le sculpteur, le peintre le fit lorsqu'il eut été chargé des fresques de la chapelle Sixtine. L'histoire entière de la religion et du genre humain, la Création et

le Jugement dernier forment les deux extrêmes de cette vaste composition dont toutes les parties se déroulent dans une suite de sujets historiques ou allégoriques. A Jules II succède Léon X, en 1514. Second fils de Laurent de Médicis, élevé au milieu des savants les plus célèbres, Chalcondyle, Marcile Ficin, Pic de la Mirandole, Politien, Léon X mérita de donner son nom à cette époque brillante où l'Italie porta si haut le flambeau de la civilisation. Buonarotti avait atteint déjà l'âge de quarante ans, lorsque voulant laisser à sa ville natale un témoignage de bon souvenir, le nouveau pape résolut tout d'abord de doter Florence d'une nouvelle église et mit au concours le projet de cet édifice. Michel-Ange concourut avec les plus célèbres architectes du temps : André et Jacques Sansovino, Baccio d'Agnolo, Antonio San Gallo, Raphaël d'Urbin, l'emporta sur tous ses concurrents et se mit immédiatement à l'œuvre. Mais la mort de Léon X, arrivée en 1521, interrompit les travaux qui furent suspendus pendant tout le pontificat d'Adrien et l'œuvre inachevée ne fut reprise que par Jules de Médicis, élu pape en 1523, sous le nom de Clément VII. C'est de l'année 1524 et des suivantes que datent la coupole de la sacristie de Saint-Laurent, la chapelle sépulcrale des Médicis, la bibliothèque Laurentina et l'escalier qui y conduit. On sait que Clément VII, allié de la France, soutint la révolte du Milanais contre l'occupation étrangère et que cette tentative n'eut d'autres résultats que la prise de Rome par les bandes commandées par le connétable de Bourbon, la captivité du pape et l'exil de Florence des Médicis. Rattaché à Charles-Quint, en 1529, Clément VII voulut profiter de son alliance avec l'empereur pour rétablir sa famille à Florence, mais il se trouva en face de Buonarotti, nommé ingénieur militaire par ses compatriotes. Ce ne fut qu'après une année d'un siège opiniâtre que Florence se rendit aux troupes impériales conduites par Clément VII. Quoi qu'il en soit, le fils naturel de Julien voulut bien ne voir dans son ennemi que l'auteur du monument consacré à la mémoire des Médicis, lorsque le duc d'Urbin, neveu de Jules II, réclama, avec menaces, l'exécution du traité passé, à cette occasion, entre Michel-Ange et lui. Il accorda, avant de mourir, à l'artiste la liberté qui lui était nécessaire pour achever son œuvre ; mais ce ne fut pas toutefois sans exiger de lui une réduction considérable de son projet :

les beautés que nous présente l'œuvre de Buonarotti, pour ainsi dire mutilée, nous permettent d'imaginer quelle devait être la grandeur de celle qu'il avait rêvée. Alexandre Farnèse (Paul III), devenu pape en 1536, comprit qu'il devait utiliser le grand artiste auquel les années n'avaient rien enlevé de son génie ni de sa vigueur, et c'est à soixante-douze ans, dans un âge où l'homme ne conserve ordinairement plus que le souvenir de son talent, que Michel-Ange déploya ce sentiment de fierté et de grandeur qui ne l'abandonna jamais.

Nommé architecte de Saint-Pierre du Vatican, Michel-Ange ne pouvait, avec son tempérament altier, accepter, sans y rien changer, le plan de son prédécesseur. Il proposa donc des modifications considérables et, par un bref de 1546, Paul III les autorisa avec défense de rien changer au nouveau plan. On sait si cette défense fut observée et le stylobate du pourtour extérieur de Saint-Pierre peut seul nous donner une idée de ce qu'eût été cette immense basilique exécutée religieusement comme elle avait été conçue par Buonarotti. Ajoutons qu'il ne voulut accepter aucun émolument pour cet immense travail et que, pour ne pas être surpris par la mort, il arrêta, par un modèle en bois, les mesures de toutes les parties à exécuter. Et ce n'était pas seulement à la construction de Saint-Pierre que Michel-Ange consacrait les derniers efforts de son inépuisable génie ; il dirigeait en même temps, pour le Sénat, les travaux du Capitole dont il ne put malheureusement exécuter que le soubassement, l'escalier à deux rampes et l'aile qui est appelée le Palais des Conservateurs.

Après Clément VII, Jules III voulut, à son tour, avoir une œuvre de Buonarotti : cette maison de campagne que l'on connaît sous le nom de villa Julia ou *della Vigna*, qui fut achevée par Vignola ; Michel-Ange fut aussi le continuateur du palais Farnèse commencé par San Gallo; mais il n'acheva pas plus cette construction que la précédente. Enfin le pape Pie IV demanda à Michel-Ange de construire une église, celle de Sainte-Marie des Anges, dans une portion des vastes Thermes de Dioclétien. Il fallait une main expérimentée pour utiliser, sans lui faire subir aucune altération, un des plus vastes débris de l'architecture antique ; Michel-Ange sut, en conservant à la principale salle des Thermes son caractère, en faire une église de proportions imposantes.

Malheureusement, là comme à Saint-Pierre, des mains téméraires n'ont pas craint d'altérer l'œuvre du grand architecte et l'église a perdu la disposition vraiment antique que lui avait donnée l'auteur. Buonarotti, chargé d'années et d'honneurs, mourut en 1564, à l'âge de quatre-vingt-dix ans, survivant pendant longtemps à tous les grands maîtres de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe.

Ses contemporains acceptèrent ses préceptes comme des lois, ses productions comme des modèles. A Rome et à Florence, elles devinrent l'objet d'une espèce de culte. Vasari, l'historien des artistes, architecte lui-même, qui avait commencé ses études sous Michel-Ange, a professé pour son maître une admiration sans bornes. Il en fut de même pour Convivi qui, lui aussi, fut l'élève de Michel-Ange et publia la vie de ce grand homme de son vivant. Il n'est pas enfin jusqu'à l'Arioste qui, mort trente ans avant Buonarotti, ne l'ait immortalisé dans ces quatre mots : *Michele piu che mortal, angiol divino...* Loué à outrance de son vivant, Buonarotti fut presque divinisé après sa mort. Benedetto Varchi prononça son oraison funèbre et le descendant de ces Médicis, qui pendant soixante ans l'avaient comblé des marques de leur estime, envia à Rome l'honneur de conserver ses restes. Le grand-duc les fit enlever de l'église des Saints-Apôtres et transporter à Florence où, depuis 1564, un superbe tombeau de Vasari s'élève pour consacrer à jamais la mémoire du grand artiste (1).

Les autres travaux de Michel-Ange (2) en architecture, travaux dont il se contenta souvent de donner les plans, sont les suivants : la chapelle des Strozzi dans l'église Sant' Andréa *della Valle* à Rome; le pavage de Santa Maria *dei Fiori* et le dôme de Padoue exécuté par Righetto; le clocher de Saint-Michel à Ostie, le cloître des Chartreux, Santa Maria de Tercosa, la sacristie de Sainte-Marie Nouvelle, la chapelle grégorienne à Saint-Pierre,

(1) Dans une entreprise aussi considérable que la construction de Saint-Pierre, Buonarotti dut avoir de nombreux collaborateurs. Quelques noms sont parvenus jusqu'à nous, notamment celui de l'inspecteur **Louis Gaëta**, dont on ignore la date et le lieu de naissance.

(2) Michel-Ange a laissé, outre les deux tombeaux que nous avons déjà cités : un *Cupidon endormi*, un *Bacchus*, *Notre-Dame de Piété*, un *Hercule*, le *Moïse*, une *Victoire* tenant un captif enchaîné, le grand-autel de l'église du Mont-Cassin et les douze autels de la cathédrale de Pise, etc.

le tombeau de Bandino Bandini, le palais Farnesina commencé par San Gallo, à Rome ; à Gênes, le palais Carega et le palais Pallavicino al Zerbino ; à Pise le palais Lanfranc ; à Florence, la façade du palais Ricardi, la Porta Pia, la Porta Grimani, le pont de Sainte-Marie, le pont Riotto, le pont Émile, la tour de l'église Saint-Laurent, la fontaine de la place du Capitole ; la forteresse de Civita-Vecchia et les fortifications de San Miniato, l'agrandissement du collège de la *Sapienza* à Navone ; à Rimini, les bureaux du Saint-Siège, etc.

CHAPITRE XVII

Historique de la construction de Saint-Pierre de Rome depuis Bramante. — Les contemporains de Michel-Ange. — Palladio et Barrozio da Vignola réduisent en règles la nouvelle architecture. — Décadence rapide de la Renaissance en Italie.

Qu'on nous permette de revenir sur nos pas et en faisant, pour ainsi dire, l'historique de la construction de l'église Saint-Pierre de Rome, qui coûta 250 millions de francs et à laquelle travaillèrent treize architectes, de citer au moins les noms de ceux qui succédèrent, en 1514, à Bramante dans la construction de cet immense travail.

Léon X désigna en même temps Giuliano da San Gallo, Fra Giocondo et Raphaël d'Urbino (1). **Giuliano Giamberti dit da San Gallo** était né à Florence en 1443, et avait reçu le surnom de San Gallo (celui d'une des portes de Florence) pour avoir bâti un monastère aux environs de cette porte. Attaché comme architecte et ingénieur à la maison des Médicis, il éleva la forteresse de Pise et celle de Montefiascone ainsi que la porte Saint-Marc, à Florence. Avant d'être appelé à Rome par Léon X, San Gallo avait déjà achevé l'église de Santa Maria Magdalena *dei Pazzi*, ainsi que le cloître de cette église (1479); le couvent des Ermites de Saint-Augustin, le palais *Poggio imperiale* à Poggio Cayano, un palais pour Laurent de Médicis et un autre pour un riche marchand florentin du nom de Giuliano Gondi étaient

(1) Il résulte du témoignage de Vasari et de ses contemporains que le travail de ces trois artistes se borna à la consolidation des fondations de Saint-Pierre qui, faites avec trop de précipitation, menaçaient ruine. Des témoins oculaires, dit Vasari, rapportent que l'on creusa sous les fondements, de distance en distance, des puits carrés que l'on remplit de moellons piqués et qu'au-dessus du terre-plein situé entre ces nouveaux piliers on éleva des arcs qui assurèrent à l'édifice une solidité inébranlable.

construits sur ses dessins, pendant qu'à Milan il avait jeté les fondements du palais du duc, à Lorette posé la coupole de l'église et, à Savone, construit un palais pour le cardinal delle Rovere.

Mourant en 1517, il laissait son frère aîné **Antonio**, qui avait été le plus souvent son collaborateur. L'œuvre personnelle de celui-ci est, d'abord, la transformation du môle d'Adrien en cette forteresse qui domine le cours du Tibre et qu'on appela le Château Saint-Ange ; ensuite la construction de la forteresse de Civita Castellana, longtemps prison d'État, de l'église de Monte Pulciano, de deux palais destinés l'un au cardinal Antonio del Monte, l'autre à Monte Pulciano. Il donna également le dessin du couvent des frères Servites et de Notre-Dame *delle Lagrime* à Arezzo. Après le décès d'Antonio, arrivé en 1534, ses restes furent réunis à ceux de son frère Giuliano dans l'église de Santa Maria Novella.

Francesco da San Gallo, fils de Giuliano, également architecte, ingénieur et sculpteur, aida son oncle dans la construction des fortifications de Civita, vers 1508, et commença celles de la ville de Gênes. Né à Florence en 1498, il mourut en 1568, nommé par le duc Côme architecte de la cathédrale de Florence. On lui attribue les dessins du pavé de l'église Santa Maria *dei Fiori* conjointement avec Michel-Ange et l'une des chapelles de la cathédrale d'Orvieto. Comme sculpteur, il exécuta le mausolée de l'évêque Mazzi à l'*Annunziata* et celui de l'historien Giovo.

Fra Giocondo naquit à Vérone. Son nom et l'année de sa naissance ne sont pas donnés par Vasari. En prenant l'habit de Saint-Dominique, il s'appela Fra Giovanni Giocondo, s'occupa d'abord et surtout de littérature et sa connaissance remarquable des langues anciennes lui permit de corriger les erreurs commises par Budée dans sa traduction de Vitruve ; son goût pour l'architecture se révéla pendant qu'il s'occupait de cette traduction, et dès ce moment il s'y livra tout entier. C'est grâce à ses conseils que l'on put garantir de la destruction la pile du milieu du pont *della Pietra*, à Vérone, que les eaux de l'Adige avaient plusieurs fois renversée. Dans cette même ville, il fut encore chargé par l'empereur Maximilien de divers travaux : notamment de l'érection de l'édifice nommé *Palazzo del Consiglio*, de l'église Saint-Marc, de la *scala* et des portes de l'évêché ; puis il fit un voyage en France et put donner à Paris la mesure de

son talent (1499). C'est lui qui, sur l'ordre de Louis XII, jeta les fondements du pont Notre-Dame et du petit pont de l'Hôtel-Dieu qui furent bientôt couverts de boutiques (1507). C'est également lui qui rebâtit l'hôtel de la Chambre des Comptes, dévoré par un incendie. Enfin il y avait laissé un des beaux spécimens de l'art de la Renaissance : la Chambre du Parlement dite « Chambre dorée ». A son retour de France, il fut appelé conjointement avec Raphaël et San Gallo à diriger la construction de Saint-Pierre de Rome. Nous avons indiqué plus haut la part qu'il prit à ces travaux; mais l'œuvre qui honore surtout Fra Giocondo et lui mérita la reconnaissance de Venise fut la création du canal qui conduit dans les lagunes de Chioggia les eaux de la Brenta et préserve ainsi Venise des attérissements qui ont aujourd'hui comblé complètement les lagunes de Chioggia. Il construisit aussi dans cette ville le grand entrepôt appelé *Fondaco dei Teschi*. Après l'incendie qui dévora, en 1513, tout le quartier du *Rialto*, Fra Giocondo présenta un projet de reconstruction jugé magnifique par Vasari; on lui préféra pourtant celui du maëstro **Zanfragnino** qui, ajoute cet auteur, « fit le dessin de ce sale et ignoble monument que bien des gens ne peuvent regarder sans douleur et sans honte ». Fra Giocondo blessé, s'éloigna de Venise et renonça pour toujours à l'architecture; il mourut dans un âge très avancé, mais le lieu de sa mort est inconnu. On doit à Giocondo une édition de Vitruve ornée de 188 figures sur bois, une édition de Frontin, la publication des *Traités d'agriculture* de Caton, d'Aurélius Victor, de Palladius et une édition illustrée des *Commentaires de César*.

Raphaële Sanzio naquit à Urbin en 1483. Il était fils d'un nommé Giovanni di Santi, peintre médiocre, mais qui se trouva capable de diriger les études de celui qui devait être un des génies du XVIe siècle. Nous ne parlerons pas de l'œuvre immense du peintre : Raphaël ne se borna pas à écrire de son pinceau les pages immortelles du Vatican, il donna aussi les dessins des escaliers et de la nouvelle *loggia* que la mort de Bramante ne lui avait pas permis d'exécuter; il en exécuta même un modèle en bois dans lequel il modifia le plan du premier architecte et fit également les dessins des stries et de l'ornementation générale. La villa papale déjà citée sous le nom de *la Vigna* était à peine commencée; elle fut continuée sur des dessins de Raphaël et



G. B. Secchi. sc.

BRAMANTE

terminée par Jules Romain. Plusieurs habitations du Borgo, entre autre, le palais de G. B. dell'Aquila, démoli lors de la construction de la colonnade, les écuries d'Augustin Chigi *alla Lungara* près de la Farnesina, le palais Caffarelli, près de l'église Sant' Andréa *della Valle* la maison dite de Raphaël, le palais de l'évêque de Troja et le palais Uguecioni, à Florence, ont été construits sur des plans donnés par Raphaël.

Enfin, il fut le collaborateur, nous l'avons dit, de San Gallo et de Fra Giocondo, lorsque le pape Léon X eut à donner un successeur à Bramante. A en croire l'ouvrage de Serlio (*Vaticani istoria*), Raphaël aurait fait tout un plan nouveau de la grande basilique ; mais ce plan n'a jamais été retrouvé et on sait qu'il n'a point été mis à exécution. Il nous reste à donner, pour compléter cette très courte biographie de Raphaël Sanzio, architecte, la date de sa mort qui arriva en 1520 ; il avait alors trente-huit ans. On lui fit de magnifiques funérailles; ses restes furent transportés au Panthéon et son buste placé au-dessus de son tombeau.

La mort arrêta, on l'a vu, San Gallo, Fra Giocondo et Raphaël à peu de distance l'un de l'autre. Pour les remplacer dans la construction de Saint-Pierre, le pape nomma Baldassare Peruzzi et Antonio Picconi, neveu de Giuliano da San Gallo.

Baldassare Peruzzi naquit le 15 janvier 1480, au bourg d'Ancujano, près Sienne. Il s'adonna d'abord à la peinture et eut pour maître Maturino, frère de Maturino da Caravage. Ses œuvres, sans être fort remarquables, lui avaient cependant valu la protection du banquier Chigi, et c'est grâce à elle qu'il put étudier l'architecture vers laquelle il s'était toujours senti entraîné. Ses principaux travaux en architecture, outre ceux qu'il exécuta à Saint-Pierre et dont nous parlerons tout à l'heure, furent : la porte principale de l'église San Michele *in Basco* à Bologne, l'église de Carpi ; à Sienne, le clocher et le cloître de l'église *del Carmine*, les portails latéraux de celle de San Spirito et des travaux à l'église Saint-Clément, l'église de la Conception près la porte Camilia et l'église San Sebastiano ; enfin il fit deux projets pour l'église de la place des Carmes. A Rome, on lui doit la chapelle Chigi ou Notre-Dame de Lorette dans l'église de la *Madona del Popolo* ; le tombeau du pape Adrien VI dans l'église *del Anima*, derrière la place Navone ; le nouvel hôpital des

Hérétiques convertis, puis la façade de l'église Sainte-Pétrone.

Si, des édifices religieux, nous passons aux palais, nous avons à citer : à Rome (1518) le palais Chigi *alla Lungara* qui fut le premier ouvrage de Peruzzi (la peinture et l'ornementation de ce palais qui a pris ensuite le nom de *la Farnésina* sont de la main même de cet architecte); le palais *Massima della Colona*, qui passe pour le chef-d'œuvre de Peruzzi et qu'il n'eut malheureusement pas le temps d'achever; puis, la restauration du palais des ducs d'Altemps, sur la place Fiametta, le palais Sarcolli et le palais Orsini, près des ruines du théâtre de Marcellus et le portail du palais Tomalia ou Cornetto, ainsi que trois maisons particulières.

A Sienne, on cite de Peruzzi : le dessin du palais Mocconi, bâti en 1520 par Bernardino Bellanti; le château de Belcaro, pour le banquier Teramini, près Sienne; le palais Pollini, qu'il décora également; le palais Palmieri, l'oratoire dit de Saint-Laurent dans le palais du marquis Silvestri, à Bologne (1540); le palais Albergati, la *Loggia degli Offiziali*, un des monuments remarquables de Sienne, tout en marbre blanc, créé d'abord pour l'usage des officiers du commerce et disposé, après l'appropriation faite par Baldassare, pour servir aux cadets de la noblesse, sous le nom de *Casa degli Nobili*. On doit enfin à cet architecte un projet d'arc de triomphe à élever sur la place de l'Hôtel-de-Ville de Sienne.

Le fils de Baldassare Peruzzi, **Sallustio Peruzzi** fut architecte comme son père; mais on ne connaît de lui que sa collaboration au pont du château Saint-Ange, à la façade du château ainsi qu'à celle de l'église Santa Maria *Traspontina* à Rome, décorée en 1566 par Mascherino Ottaviano et Peparelli.

On sait que la partie de Saint-Pierre, construite sous la direction de Baldassare Peruzzi, est celle que l'on désigne sous le nom de la *Tribune*; mais ce qu'on ignore généralement, c'est que l'architecte soumit au pape un plan nouveau de l'édifice figurant une croix grecque dont les quatre branches se terminaient en demi-cercle, avec coupole à la croisée des bras. La mort prématurée de Baldassare, comme aussi celle de Léon X, en 1521, fit non seulement oublier ce plan, mais même les travaux de l'église jusqu'au jour où Paul III les fit reprendre sous la seule direction de Picconi da San Gallo.

San Gallo ou **Antonio Picconi da San Gallo**, né en 1482, à Mergello en Toscane, prit son nom de ses deux oncles dont la réputation comme architectes était considérable ; mais le hasard le servit mieux que sa parenté, car Bramante, son maître, étant devenu paralytique et trouvant dans San Gallo un auxiliaire précieux, le fit travailler de façon à permettre au maître, malgré sa maladie, de continuer la construction de Saint-Pierre. Le jeune élève profita du moyen qui lui était offert de se produire et conquit en peu de temps la réputation d'un habile architecte. C'est alors que le cardinal Alexandre Farnèse crut pouvoir lui confier la restauration du vieux palais de *Campo dei Fiori* que San Gallo conduisit sagement tout en lui donnant les dimensions susceptibles des développements que faisait prévoir la haute fortune des Farnèse.

Assez longue est l'énumération des édifices dus au talent de San Gallo. A l'église Saint-Pierre dans la construction de laquelle il succéda à Giuliano Giamberti da San Gallo, son oncle (mais avec la collaboration de Peruzzi, ainsi que nous l'avons fait connaître), il fortifia les fondations des vastes piliers qui étaient restés jusque-là incomplets, fit l'un des côtés de la chapelle Sixtine, plusieurs parties de la chapelle Pauline et les relia avec diverses parties du Vatican au moyen d'escaliers heureusement combinés. Mais la coupole de l'église Santa Maria de Loretto, place de la colonne Trajane, commencée vers 1507 et achevée par Guiliano Majano, menaçait ruine et on se trouva dans la nécessité de reprendre les fondations de l'édifice. Clément VII en chargea Antonio San Gallo, qui s'acquitta de ce travail difficile avec une rare habileté. San Gallo faisait marcher de front, avec ces travaux, l'édification ou la restauration de plusieurs édifices dont voici les principaux : restaurations et additions faites aux églises San Giovani *dei Fiorentini* (1), de San Giacomo *dei Spagnuoli*, de San Spirito *in Sassia*, de Santa Maria Maggiore, de l'église des Dames à Montepulciano, de Santa Maria *dell Anima*, de Montefiascone, de San Jacopo; construction de Santa Maria *del Monte ferrato*, de Saint-Bruno et de l'église Notre-Dame de *San Biago* sur le mont Pinciano. Le palais Sachetti, ou du *Belveder* près San Giovanni *dei Fiorentini*,

(1) On a de San Gallo un plan nouveau pour l'entière réfection de l'édifice.

le palais Farnèse commencé par Jules III, un autre pour messer Bartolomeo Ferratino, celui de l'évêque de Cervio (qui n'a jamais été achevé), le palais Spanorenti, le palais Ordini, le palais du comte Palma, le palais Baldassini, à Rome : puis la *Banca* de San Spirito, la maison Marrano, la maison Cantelli, la tour Centrale du casino de la Villa Madama, le palais Tolentino à Rimini, le palais Milini près San Salvator furent tous, dans le temps, considérés comme des chefs-d'œuvre ; il est vrai qu'ils furent presque tous continués ou achevés par Michel-Ange après la mort de San Gallo arrivée à Terni, en 1546. Ingénieur distingué autant qu'architecte, San Gallo donna les plans de la citadelle d'Ancône, de la *Fortezza del basso* de Florence, de la citadelle de Nepi, des fortifications de Civita Vecchia, Pérouse, Ascoli, Parme, Arezzo, Piacenza, Castellane, Caprarole et de Capo di Monte à Rome.

A ces travaux exécutés pour la défense des places, il y a lieu d'ajouter ceux qu'il fit pour approvisionner d'eau la ville d'Orvieto, pendant le siège qu'elle eut à soutenir contre le connétable de Bourbon : le puits, disposé au centre du cloître de San Vincoli est formé de deux escaliers en spirale pratiqués l'un au-dessus de l'autre, dans le tuf. Les bêtes de somme qui descendent pour chercher l'eau ne se rencontrent pas ainsi avec celles qui remontent chargées. Disons aussi qu'il fut, comme ingénieur, chargé de régler le différend élevé entre les habitants de Terni et Nanni pour la délimitation du lac de la Marmora. San Gallo fut enfin l'organisateur des fêtes données à Rome, en 1536, en l'honneur de Charles-Quint, vainqueur des Italiens. Le palais Poggio à Cajano, et la porte qui termine la rue de la Lungara (restée d'ailleurs inachevée) ainsi que la restauration du forum de Trajan, sont aussi l'œuvre de San Gallo.

Nous avons indiqué que ce grand architecte était mort en 1546 ; ajoutons que ce fut d'une fièvre maligne gagnée pendant qu'il essayait d'arranger le différend survenu entre les habitants de Terni et ceux de Nanni. Son corps fut transporté de Terni à Rome et déposé près de la chapelle du pape Sixte, dans l'ancienne cathédrale de Saint-Pierre.

San Gallo eut pour collaborateur **Nanni di Baccio Bigio**, architecte florentin qui avait été élève de Lorenzetto à Rome, puis son propre élève. Mais Michel-Ange, non content de détruire

l'œuvre de son prédécesseur, congédia tous ceux qui avaient concouru à son exécution. Nanni protesta avec tant d'énergie qu'il serait parvenu à s'imposer à Michel-Ange si celui-ci n'avait prouvé l'insuffisance de son compétiteur; cependant il a laissé à Rome des palais qu'on nomme le palais Ricci, le palais Salviatti *alla Lungara* et une partie du palais Mattei. Il restaura aussi habilement le palais Sachetti, ancienne habitation de San Gallo, devenue la propriété du cardinal Giovanni Ricci de Montepulciano. Nanni résigna ses fonctions d'architecte de Saint-Pierre en 1586; mais on ignore la date de sa mort.

San Gallo avait un frère, **Antonio Battista Gobbo**, qui coopéra à l'œuvre de son aîné. On lui doit une traduction de Vitruve augmentée de notes fort savantes, mais qui ne fut, malheureusement, jamais publiée. Cet Antonio Battista mourut vers le milieu du xvie siècle.

En parlant des travaux qu'exécuta Raphaël Sanzio, comme architecte, nous avons cité la Villa Madama ; ce fut à un élève chéri de ce grand artiste que l'on confia la construction de cet édifice après la mort de Raphaël. **Pipi Giulio**, dit Jules Romain, naquit à Rome en 1492. Obligé de se réfugier à Mantoue pour échapper à la condamnation qu'il avait encourue comme auteur de dessins obscènes dont il illustra les sonnets de l'Arétin, il fut, sur la recommandation de B. de Castiglione, accueilli par le duc de Mantoue qui le nomma préfet des Eaux et surintendant des bâtiments de l'État. De ce moment il se livra principalement à l'architecture : On lui doit, outre l'achèvement de la Villa Madama à Rome, le palais Cenci *alla Dogana* ; le palais Alberini; la maison Ciccia Porci; la villa Laute bâtie pour Baldassare Turini; à Mantoue, le palais du Te, la reconstruction du Palais Ducal, de la cathédrale Saint-Anselme et de l'église Saint-Benoît, le palais Colloredo, le château de Marmiruolo, à cinq milles de Mantoue; l'église Sainte-Pétrone à Bologne, l'église Notre-Dame *dell' Orto* à Rome, enfin l'achèvement, en 1541, de l'extérieur de la cathédrale de Milan. De plus, Jules Romain avait fait de sa maison de Mantoue un véritable musée dont longtemps les artistes vinrent consulter les richesses.

Il dessina aussi plusieurs projets : celui du palais *della Ragione* à Vicence ,celui du tombeau de B. Castiglione qu'on voit dans l'eglise *delle Grazie*, à cinq milles de Mantoue, des Strozzi dans

les basiliques Sant' Andrea, de Claudia Rangoni et de Lucia Aurea dans la cathédrale de Modène. Enfin, comme ingénieur, Jules Romain fut chargé de la restauration de la digue du Pô et du dessèchement des marais qui entouraient Mantoue. On ne connaît pas au juste la date de sa mort; on sait seulement qu'elle arriva précisément au moment où, renonçant à la fortune que lui procuraient ses travaux à Mantoue et dans tout le nord de l'Italie, il s'apprêtait, après la mort de San Gallo, à diriger la construction de Saint-Pierre.

Quoique Michele San Micheli ait été surtout un ingénieur militaire, comme nous l'avons dit dans un des chapitres précédents, les édifices religieux ou civils dont il donna les dessins ont été vraiment traités par un architecte digne de porter ce titre. Après avoir fini ses études d'architecture à Rome, jeune encore, il avait construit l'église octogonale de Montefiascone, puis San Domenico à Orvieto. Cet édifice ayant fait la réputation de San Micheli, le pape Clément VII le chargea avec San Gallo de l'inspection générale des fortifications des États de l'Église. Bien avant que Vauban introduisît en France un nouveau système de défense des places fortes, San Micheli le pratiquait dans l'Italie qui lui doit les fortifications de Vérone, de Casale, de Venise, de Zara en Dalmatie, ces dernières élevées par **Giovanni Girolamo San Micheli**, son neveu, mort à quarante-cinq ans, les forteresses du Lido, de Padoue, de Brescia, de Peschiera, de la Chiusa, etc. Mais revenons à l'architecte San Micheli. Après avoir dessiné le couvent de Saint-Blaise à Castaldo, construit les palais Cornari et Grimani, puis le palais Soranzo à Castelfranco, puis une chapelle en l'honneur d'Alexandre Contarini, dans l'église Saint-Antoine de Padoue, il rentra à Vérone et y éleva la porte de ville, véritable forteresse ayant par ses formes extérieures l'aspect élégant d'un palais construit suivant les règles de l'art. La porte de Saint-Zénon lui est assurément de beaucoup inférieure, mais Vérone se glorifie de posséder d'autres morceaux d'architecture de San Micheli tels que la chapelle Quareschi, dans l'église Saint-Bernardin et un petit temple rond éclairé par des jours placés entre les colonnes. Il donna le dessin de la façade de Santa-Maria *in Organo* commencée par son frère **Paolo San Micheli** en 1481 qui n'a jamais été achevée, celui de Santa Maria *in Campagna*, rotonde périptère, dont l'an-

cienne barrière de Monceau peut donner une idée et celui du clocher de la cathédrale. Ajoutons qu'il eut pour collaborateur dans tous les travaux ci-dessus mentionnés son neveu **Bernardino Brugnoli** (1). On voit, à Vérone, cinq palais de San Micheli : celui de Canossa, celui de Bevilacqua, celui de Pellegrini, celui de Vezia et celui de Pompéi, le meilleur de tous. Les portes du Palais de justice et du Palais du podestat furent les dernières œuvres de San Micheli qui mourut en 1559.

Un élève d'Alberti et de Brunelleschi, **Giovanni Francesco Normando**, né à Florence en 1455, après avoir étudié l'architecture antique sur les monuments de Rome, passa à Naples, où il construisit l'église San Severino, achevée par **Sigismondo Giovanni** qui en édifia la coupole; la chapelle *della Stella* près de cette église et le palais du duc de Vietri. Il fut appelé en Espagne par Ferdinand le Catholique pour donner les plans d'une église et d'un palais, ainsi qu'il sera dit dans notre étude sur l'architecture en Espagne au xve siècle. A son retour, il éleva d'autres palais : celui du prince della Rocca, ceux de Pierre de Fiume, du duc della Torre, de Filoramino, de Cantalupo ainsi que l'église Santa-Maria *della Stella*, après l'achèvement de laquelle il mourut en 1552.

Contemporains des Michel-Ange, des Raphaël Sanzio, des Baldassare Peruzzi, des San Gallo, des San Micheli, quelques artistes de second ordre ont laissé à Rome et dans ses environs des édifices dont la valeur architecturale est incontestable. Et comment en aurait-il été autrement, alors qu'ils avaient devant les yeux les exemples de ces grands maîtres dont beaucoup étaient les élèves? Tel fut **Giovanni Battista Bertano** ou **di Bertani** (1565), élève de Jules Romain, auquel on doit l'église de Santa Barbara à Mantoue, dont l'architecture élégante prouve la connaissance approfondie que cet architecte possédait de l'art antique (1565). Bertano se fit connaître d'ailleurs par ses savantes discussions avec Bassi, au sujet de la façade de la cathédrale de Milan et par un ouvrage (imprimé) où il éclaircit quelques passages de Vitruve restés obscurs après la traduction d'Alberti.

Tel fut aussi **Giovanni Battista Pilori**, un élève de Peruzzi qui, en 1521, reconstruisit sur ses dessins, l'église de Saint-Martin

(1) Comme sculpteur, Brugnoli exécuta le maître-autel de San Giorgio Maggiore ainsi que le campanile de cette église et le maître-autel de San Bernardo.

à peu de distance de la *Loggia papale*. Malheureusement la façade en a été refaite depuis, de sorte qu'il est difficile de juger l'œuvre d'un artiste que Peruzzi chérissait, préférence sans doute justifiée. Tel fut aussi **Annibale Lippi**, enfant de Rome, l'architecte de cette villa Médicis qui couronne le Pincio et qu'occupe aujourd'hui l'Académie de France. On attribue, il est vrai, le plan de cet édifice à **Flaminio Vacca**; mais Lippi le construisit certainement vers 1540, sur les ordres du cardinal Ricci de Montepulciano. Embelli et augmenté par Alexandre de Médicis, bientôt pape sous le nom de Léon X, il porte l'empreinte du génie de Michel-Ange auquel on attribue la galerie latérale; mais c'était là une collaboration qui honorait Lippi et il serait injuste de refuser une part de gloire à celui qui lutta aux côtés de ce grand artiste.

Saint-Paul hors des Murs, une des plus anciennes églises de Rome, puisqu'elle datait de 395, fut incendiée dans le même temps et la reconstruction de la nef et du portique fut confiée à un architecte du nom de **Cavallini**, comme celle des Saints Silvestre et Marti *alle Monte*, fut confiée à l'architecte **Gagliardi**.

Andréa Palladio eut au moins le bonheur d'attacher son nom à uue œuvre qui, résistant aux injures du temps, fut à l'abri des réparations, déplorables parfois, de ses successeurs. Né à Vicence en 1508, il consacra toute sa jeunesse à l'étude des plus célèbres traités d'architecture connus à cette époque. Il savait à fond Vitruve, lorsque le hasard lui fit rencontrer un puissant protecteur dans la personne de Jean-Georges Trissino, son compatriote riche et artiste qui l'emmena avec lui à Rome. Il parcourut avec ardeur ce champ tout parsemé des plus beaux restes de l'antiquité romaine, et y fit une ample moisson de documents précieux. Le livre de l'*Antichita di Roma* et celui ayant pour titre *I quatro libri dell'architectura* sont encore aujourd'hui consultés par ceux qui veulent faire de l'architecture une étude sérieuse. Mais Palladio était de ceux qui appuient leurs préceptes par des exemples. La première œuvre du maître fut la restauration de la maison de plaisance du même Trissino à Cricoli; puis il commença le château d'Udine qu'il n'eut pas le loisir de terminer. Tout en surveillant cette construction, l'architecte faisait les dessins du Palais de justice de Vicence. Il s'agissait de la restauration d'un édifice de style ogival et on ne pouvait



BALDASSARE PERUZZI

attendre d'un architecte de cette époque, surtout en Italie où l'ogive avait pénétré avec tant de peine, la reconstruction pure et simple des parties détruites, d'après le plan primitif; Palladio enveloppa l'ancienne construction d'un portique à deux étages surmonté d'un attique. De nos jours, on crierait à la profanation ; au temps de Palladio cela fut regardé comme un témoignage sincère du respect de l'architecte pour l'œuvre du passé.

Recommandé, en raison de l'intelligence dont il avait fait preuve en cette circonstance (?), au pape Jules III, Palladio vint à Rome et il fut un instant question de lui donner la succession de San Gallo; mais ce pape mourut presque subitement et on sait le reste : Michel-Ange prit la direction des travaux de Saint-Pierre qu'il conserva jusqu'à sa mort. Libre d'exercer son activité, Palladio construisit à partir de ce moment une grande quantité d'édifices de toute nature : églises, palais, villas, etc.

Il n'est peut-être pas inutile de faire connaître, avant d'en commencer la longue énumération, le sentiment d'un savant architecte en même temps qu'homme de goût sur le caractère général de l'œuvre de Palladio. Voici ce qu'écrivait Lance, dans son *Excursion en Italie*, au sortir d'une visite faite aux églises de Venise construites par l'architecte vicentin. « Ces deux productions du maître résument assez bien, selon moi, les qualités et les défauts de son talent : une certaine grandeur dans la disposition générale des édifices, des plans bien conçus, clairement tracés; une architecture savamment étudiée, dont l'ordonnance est toujours calme, sévère et empreinte d'une sérénité imposante; une grande sobriété d'ornements, une science de proportion dont il faut bien faire honneur au goût de l'artiste; tel est à mon avis ce qu'un négociant appellerait l'actif de Palladio. Par malheur ce grand architecte, — et c'est là son passif, — a trop souvent les défauts de ses qualités. La sagesse, la belle tournure, la correction irréprochable de son architecture, vont presque toujours jusqu'à la froideur et la sécheresse. La règle et le compas du professeur, qui écrivit le premier *Traité d'architecture* paru depuis celui de Vitruve et le livre des *Monuments antiques*, se font sentir partout; mais, ce qu'on ne trouve nulle part, c'est le sentiment, c'est le charme qui s'attache d'ordinaire aux œuvres des grands artistes, c'est la vie enfin. Ces belles choses vous laissent froid et indifférent; on peut les

admirer, mais on ne saurait les aimer. » On doit à Palladio : l'église *delle Intelle* (des Orphelins) et celle de San Giorgio Maggiore dans l'île de Giudicca, commencée en 1556, terminée en 1579, ainsi que le réfectoire du couvent des bénédictins attenant à cette église (dont la façade est de Scamozzi); à Venise la façade de l'église de San Francesco *della Vigna* (1568 à 1572), l'église Saint-Jean l'Évangéliste (1579), l'église San Simon Minore, celle de Santa Lucia, l'église et le couvent *della Carita*, incendiés en 1565, aujourd'hui musée des Beaux-Arts; l'église Santa Lucia, à Vicence; la cathédrale de Brescia, à laquelle il fit d'importantes réparations; la coupole et le grand autel de l'église du Santo Spirito; celle de San Pietro à Crémone, bâtie sur le modèle du Panthéon de Rome; la chapelle des Strozzi dans l'église Sant' Andrea *della Valle*, l'oratoire de Sainte-Catherine. Comme édifices civils, Palladio construisit : le palais *del Capitaneo* à Vicence, la *Loggia della Ragione* au même lieu; dans le palais Ducal, à Venise, il fit la reconstruction de la salle des Quatre-Portes. Le palais *della Basila*, devenu l'hôtel de ville de Vicence (1542); le palais dit *il Castello*, le palais Cordellina, aujourd'hui collège communal; le palais municipal de Brescia dit la *Loggia* (1492-1574); à Vérone, à Vicence, le palais des seigneurs della Torre, le palais Feltri, puis encore le palais Porto Barbarano, le palais Schio et le palais Adriani; les palais Valinaranca, Giovanni Schio et le palais Caldogno, à deux lieues de cette ville; le palais Giacomo, le palais Ranucci (autrefois palais Rumi), à Bologne; le palais Zeno dans le Frioul, le palais Valmarena, le palais Montagnana qui appartenait aux Pisani dans le Vicentin, le palais Bernardo, dans le village de Stra, le palais Frata, ou Baldoira dans la Polésine, le palais Franzuolo ou Emo et le palais Marco Antonio Barbano, près la *Vigna Massea*, dans le Trévisan; le palais Trepolo, le palais Chiericati à Vicence; à Florence, sur la place du Grand-Duc, le palais Ughuccione dont la façade a été attribuée à Raphaël, le palais Foscari sur les bords de la Brenta et un autre palais dans le faubourg Santa Croce à Padoue.

Palladio construisit aussi : les trois théâtres de Vérone, de Venise et de Parme, ce dernier achevé par Bernini. En élevant un théâtre à Vicence, en 1583, sous le nom de Théâtre Olympique, Palladio voulut en faire un pastiche des théâtres anciens, sinon

pour les dispositions intérieures du moins pour l'application parfaite des règles de l'architecture antique. A ce titre, le Théâtre Olympique peut être considéré comme le chef-d'œuvre de Palladio. Si l'on ne constate pas dans l'ornementation de l'édifice cette élégance qui caractérise les œuvres de Palladio, c'est, prétend Milizia, à qui nous empruntons ces détails, qu'il fut achevé par Scamozzi dont le talent était bien inférieur à celui de son prédécesseur. Palladio éleva encore plusieurs maisons de ville à Vicence même, à Capra, près de Vicence, sur les bords de la Brenta, à Malta, et sa propre maison située sur le Corso à Vicence. Quant aux maisons de campagne qu'on le chargea d'édifier, la liste en est aussi longue que celle des palais élevés sur ses dessins. La villa de Bagnolo, la villa Cornaro, la villa Ghizzole, la villa Mascara, la villa Martinigo del Meralo del Lino, la villa Marecco, la villa Pogliano, la villa Rotonda la Capra, la villa de Vancimuggio, la villa du Monte Tesso, la villa de Varmaranda, il Castillo Paduano, etc; le pont du Rialto, le pont de bois de Bassano, détruit en 1809, un autre pont sur la Brenta et un arc de triomphe élevé à l'occasion du passage de Henri III, à Venise, en 1574.

Palladio mourut en 1580 après une vie consacrée à l'étude et au travail. « Venu après tant de si grands architectes, il trouva le moyen de rester original et sut toujours approprier les belles données de l'architecture antique aux mœurs et aux habitudes modernes au moyen de modifications sages, savamment et spirituellement raisonnées. »

Andrea laissait un fils, **Léonidas Palladio** qui fut également architecte et prit la suite de tous les travaux que la mort de son père laissait inachevés. Vasari n'a donné sur lui aucun renseignement biographique. On ignore aussi quelles ont été ses œuvres personnelles, mais on sait qu'il se montra toujours respectueux des idées du grand artiste qui lui avait légué un nom si lourd à porter. Quant à Francesco Laparelli, né à Cortone en 1521 et mort de la peste à Candie en 1570, quant à Piétro Navarra, architecte napolitain, quant à ce Rossi, dont on ignore même le prénom, c'est comme inspecteurs qu'ils furent attachés par Michel-Ange et ses successeurs à la construction de Saint-Pierre. Leurs travaux de fortifications à Civita-Vecchia, à Venise et en Toscane, furent absolument des œuvres d'ingénieurs et non d'architectes.

Architecte et sculpteur palermitain, **Giacomo del Duca** était élève de Michel-Ange; il demeura à Rome pour y exercer sa profession. La coupole posée par San Gallo sur l'église Santa Maria de Loretto n'était pas achevée : ce fut Duca que l'on chargea d'élever la lanterne qui la couronne. C'est aussi sur ses dessins qu'en furent établies les deux portes latérales. On confia également à Duca la restauration de Santa Maria *in Trevia*. Mais cet architecte marqua surtout son passage à Rome par la construction de plusieurs édifices civils : le palais Cornaro, le palais Pamfili, le petit palais Strozzi, une partie du palais Conservatori, le palais d'Oglio près la villa Negroni, la villa Mattei sur le mont Cœlius. Il fit enfin une restauration complète de la fontaine de Trevi et fut nommé architecte du palais de Capraroli. De retour à Palerme avec le titre et les fonctions d'ingénieur en chef, Duca allait jouir dans sa ville natale d'un repos bien acquis lorsqu'il fut assassiné vers 1595.

Nous avons donné l'historique de la basilique de Saint-Pierre jusqu'en l'année 1564, époque de la mort de Michel-Ange. A cette date, le corps de l'édifice était achevé, mais il était néanmoins difficile de faire accepter une telle succession; elle fut imposée à un architecte modenais, du nom de **Giacomo Barozzi** ou **Barozzio** dit **da Vignola**, du nom du petit bourg de Vignola, aux environs de Modène, dans lequel il était né en 1507.

Barozzi da Vignola eut pour collaborateur dans cette grande entreprise, **Pirro Ligorio**, peintre, architecte et ingénieur, né à Naples vers 1530. Tous deux, acceptant la mission qu'on leur confia, s'étaient engagés envers le pape Pie V à se conformer scrupuleusement aux dessins de Buonarotti et c'est ainsi qu'ils exécutèrent, nous l'avons dit précédemment, les deux coupoles latérales de Saint-Pierre. C'est encore, pour ainsi dire, comme inspecteur du grand artiste que Vignola construisit la *Porta del Popolo* et succéda à Michel-Ange dans les travaux du palais du Capitole et à San Gallo dans ceux du palais Farnèse, commencé sur la place de ce nom, à Rome; mais il fut sans collaborateur pour l'exécution de la chapelle Saint-André hors les Murs et de la villa Giulio (1553).

Le *portico de Banchi*, élevé en 1562 sur la place de Bologne et le palais Buffalini à côté de Città Castello, passent également pour l'œuvre de Vignola.

Il commença en 1568 l'église du Gésù, sur la place de ce nom, et le château de Caprarola pour le cardinal Farnèse, neveu de Paul III. On lui attribue enfin le sanctuaire de l'église de la *Madona degli Angeli* et l'église Sant' Agostino, à Plaisance; le château San Giorgi près de cette ville, la villa Lanse située à Bagnaia, près de Viterbe et la fontaine érigée dans cette ville sur la place della Rocca. Barozzi da Vignola mourut en 1573, après avoir attaché son nom, comme on le voit, à la construction d'édifices d'une certaine valeur architecturale, mais son titre de gloire le plus durable est certainement son *Traité des cinq ordres*. Palladio avait laissé un Traité d'architecture, Vignola réduisit l'architecture en règles, la fixant, autant que possible, par des mesures convenues et assujetties à un principe constant.

Paul IV, qui était Napolitain comme Ligorio, ne trouva pas dans son compatriote la souplesse qu'il exigeait des successeurs de Buonarotti; aussi Ligorio ne fut-il que peu de temps le collaborateur de Vignola. Il ne quitta pas Rome, d'ailleurs, sans avoir dessiné les principaux monuments de l'antiquité dont le temps avait épargné les restes. Ces dessins auxquels on pourrait peut-être reprocher leur manque de rigoureuse exactitude forment trente-quatre volumes in-folio et font partie de la collection des archives royales à Turin. Ligorio a laissé également un Plan en relief de Rome antique, restauration de la Ville éternelle d'après les édifices, médailles, peintures et sculptures qu'il avait relevés, ainsi qu'une restauration de la villa d'Adrien, publiée en 1751.

On compte parmi les plus belles œuvres de cet architecte : le palais Lancelotti sur la place Navone (1560), l'élégant pavillon qui s'élève au milieu des jardins du Belvédère ; enfin, Alphonse II, dernier duc de Ferrare, appela près de lui Ligorio et lui fit construire la villa Adriana, près de Tivoli, son chef-d'œuvre. Comme ingénieur, Ligorio rendit d'imposants services à la ville de Ferrare, qu'il avait embellie de constructions remarquables en faisant élever des digues qui résistèrent aux débordements du Pô.

Le successeur de Vignola comme architecte de Saint-Pierre, fut son élève **Giovanni Giacomo della Porta**; mais Du Pays lui donne dans ce travail pour collaborateur Domenico Fontana dont on lira ci-après la biographie. Quoique Vasari et Seré d'Agin-

court ne fassent pas mention de cette collaboration, elle est rendue probable par la haute estime de Sixte-Quint pour Fontana et par sa réputation méritée d'habile ingénieur. Nous adopterons donc la version de Du Pays dans son entier, ayant averti le lecteur du motif qui nous la fait préférer.

Della Porta, né à Milan en 1524, s'était destiné d'abord à la sculpture sous la direction de Gobbo; mais Vignola ayant eu l'occasion de l'employer, lui donna des leçons d'architecture et trouva bientôt dans son élève un collaborateur précieux. Après la mort du maître, Della Porta prit le premier rang parmi les architectes de son temps. Nous indiquerons tout à l'heure la part prise par Della Porta dans la construction de Saint-Pierre; mentionnons d'abord les travaux qu'il exécuta en dehors de cette grande œuvre : en 1531, la chapelle qui devait recevoir les restes de saint Jean-Baptiste à Gênes; en 1564, l'église Santa Catarina de Ferrare; en 1575, à Rome, l'église du Gésù commencée deux années auparavant par Vignola, dont il modifia le plan primitif lorsqu'il exécuta la coupole et la façade de l'édifice; en 1578, la façade de Saint-Louis des Français et l'église Santa Maria *del Monte*. Il continua, en 1588, l'église Saint-Jean des Florentins dont la façade ne fut élevée qu'en 1725 par Alessandro Galilei, il restaura Saint-Pierre aux Trois Fontaines et Saint-Nicolas *in Carcere*. On lui doit encore Saint-Athanase des Grecs dont la façade est de Martino Lunghi; San Giuseppe Falegnani au Forum; Santa Maria *in Viá;* l'église de la *Scala del Cielo*, sur les dessins de Vignola. La destruction de l'église Saint-Jean de Latran s'achevait lentement, malgré les travaux ordonnés par Nicolas V; Della Porta dut en refaire le transept, la « chapelle Massima » et le portail principal; enfin la façade de l'église San Salvatore *alle Reme* et celle de Santa Maria *dell'Orto* furent élevées sur ses dessins.

Parmi les édifices civils construits par Della Porta, il convient de citer : le collège Clementino à Rome fondé en 1596, le palais Nicolini et le palais Chigi sur la place Colonne (le dernier terminé par Maderno), le palais Cappizacoli en face l'église Santa Maria *in Capitole;* le palais Gottefredi sur la place de Venise, le palais Albertoni, le palais Carbonniaro, celui du cardinal d'Este, le palais Serlupi, le palais Marescotti (1580), le palais Spada près la colonne Antonine et le palais des Sénateurs à Rome.

Il ne fit qu'achever l'Université ou Palais de *la Sapienza*, commencé par Michel-Ange, dont il éleva la façade sur la cour en 1575, le palais du Capitole auquel avaient déjà travaillé Michel-Ange et Vignola; du palais Farnèse commencé par San Gallo et continué également par ces deux artistes della Porta construisit, en 1589, la façade postérieure sur la rue Giulia. Enfin, en 1603, sur l'ordre du cardinal Aldobrandini (depuis Clément VII) il commença la villa Aldobrandini ou du Belvédère (1603) et le jardin qui l'entoure.

La liste des fontaines élevées sur les dessins de notre architecte est aussi considérable que celle des palais dus à la fécondité de son imagination. Mentionnons : la fontaine de la place Colonne (1578), la fontaine de l'Ara Cœli, la fontaine des Tortues sur la place Mattei (1585) la fontaine de la place des Saints-Martyrs, la fontaine de la place de la Rotonde, celle de la place du Belvédère à Frascati, celle de la place du Peuple, celle de la place Giulia, celle de la place Navone, celle de la place della Madona dei Monti et celle placée dans l'intérieur du Capitole; enfin, la fontaine en bordure sur la voie de Caperessi. Della Porta mourut à Rome en 1599.

Domenico Fontana naquit en 1543 à Mili, village situé sur le bord du lac de Côme. Il vint à Rome pour y étudier l'architecture auprès de son frère Giovanni, son aîné de trois ans et qui s'occupait spécialement d'hydraulique. Les rapides progrès qu'il fit dans les sciences n'empêchèrent pas le développement de son goût artistique et le cardinal Montalta ne tarda pas à le distinguer parmi les jeunes architectes, ses contemporains. C'est ainsi qu'il fut chargé de la construction de la chapelle de la Crèche (aujourd'hui du Saint-Sacrement), dans l'église Sainte-Marie Majeure, ainsi que d'un petit palais dans les environs de cette église, et on doit ajouter à l'honneur de Fontana que le cardinal ayant épuisé ses ressources dans ces constructions, l'architecte n'hésita pas à vendre le peu qu'il possédait pour payer les ouvriers et terminer son œuvre.

Devenu pape, sous le nom de Sixte-Quint, le cardinal Montalta n'oublia pas le désintéressement de Fontana et le nomma son premier architecte; mais tout d'abord, ce fut aux connaissances d'ingénieur de son protégé que Sixte-Quint fit appel. Un obélisque transporté d'Égypte à Rome, du temps de Jules César,

était resté couché dans le voisinage de Saint-Pierre sans qu'on eût jusqu'alors trouvé des machines capables de soulever son poids énorme et de l'ériger au milieu de la place qui précède la basilique. Sixte-Quint ayant proposé le problème aux architectes et aux ingénieurs de son temps, le projet présenté par Fontana eut la préférence; toutefois le pape, inquiet du résultat d'une aussi lourde entreprise confiée à un artiste dont la réputation était à peine établie, jugea à propos de lui adjoindre frère Danti Della Porta et Ammanati. Fontana s'indigna de cette défiance et sollicita l'honneur d'exécuter son projet sans le concours d'aucun collaborateur. Il réussit devant Sixte-Quint un essai des cabestans qu'il comptait employer et calma par ce moyen toutes les appréhensions. L'érection de l'obélisque se fit d'ailleurs dans d'excellentes conditions; l'enthousiasme fut universel, on frappa des médailles en l'honneur de ce grand événement; Fontana allait recueillir l'héritage des San Gallo, des Fra Giocondo, des Michel-Ange, etc.

Le maître avait pourtant fait faire, on se le rappelle, un modèle en bois de la coupole de Saint-Pierre (1). Aidé de Della Porta, Fontana commença son travail, et se permit, sans motif grave, d'augmenter la forme elliptique de la coupole adoptée par Michel-Ange. Cette modification fut-elle la cause des tassements remarqués après la construction? Quelques architectes l'ont prétendu.

D'autres obélisques étaient à ériger, on s'adressa naturellement à Fontana qui mit en place les monolithes qui ornent les places de Saint-Jean de Latran, de Sainte-Marie Majeure et de la porte *del Popolo*. Les plus importants travaux qu'il fit ensuite sont : la restauration des colonnes Trajane et Antonine, la façade de Saint-Jean de Latran (1586) et le portail de l'église des Saints-Apôtres. Le pape décida la construction d'un palais à côté de l'église de la *Scala Santa*; c'était décider le déplacement de cet édifice. Fontana en fut chargé et, dans la reconstruction qu'il en fit, il ajouta un second escalier parallèle à celui que « motiva » l'édifice dont les fidèles étaient obligés de monter les degrés à genoux. Les indifférents doivent ainsi à Fontana la suppression de cette pénitence que la foi du moyen

(1) C'était un charpentier français, maître Jean, qui avait taillé et ajusté ce modèle.



G. B. Cecchi sc.

ANDREA PALLADIO

âge avait inventée; mais on peut lui reprocher son manque de courage lorsqu'il reçut l'ordre d'établir en travers de la cour du Belvédère, une des plus belles œuvres de Bramante, le bâtiment destiné à contenir la bibliothèque du Vatican ; on peut dire aussi que, sans la mort de Sixte-Quint, le Colysée était transformé en une manufacture de laines et couvertures et que Fontana avait consenti à se faire le complice d'une pareille monstruosité.

Le Quirinal ou palais de Monte Cavallo est en grande partie l'œuvre de Fontana; on lui doit le portail du côté de la place Pia et, le long de la rue de ce nom, le palais Mattei, le palais Giustiani et l'hôpital des *Sacerdoti*. Les quatre fontaines qui sont aux quatre angles de la rue Felice, ainsi que la fontaine Termini et l'aqueduc de 22 milles de long qui amène à Rome les eaux dites *Felice* sont également l'œuvre de Fontana.

Sur un dessin de Bramante, il exécuta la porte du palais de la Chancellerie et mit en place devant le Quirinal les deux statues colossales que l'on compte parmi les chefs-d'œuvre de l'art antique. Mais l'envie de ses contemporains perdit Fontana dans l'esprit du successeur de Sixte-Quint, Clément VIII ; alors, appelé par le vice-roi de Naples qui lui demandait de devenir son premier architecte, il quitta Rome sans regret, vers 1592. Il fut d'abord chargé de la restauration et du prolongement du canal de Clunio jusqu'à la tour de l'Annonciade ; du redressement de la rue de Sainte-Lucie et de celle de Chiaja le long de la mer. Il orna cette rue et la place du Château-Neuf de fontaines ; il construisit la chapelle Saint-André dans le palais de l'archevêché, une chapelle et l'autel Saint-Mathieu dans la cathédrale d'Amalfi et une autre chapelle dans le palais de cette ville ; enfin, en 1602, il fut chargé de la construction du Palais Royal, à Naples (1). Après avoir rappelé le projet de port à établir près de la tour Saint-Vincent, projet qui n'a été exécuté qu'en partie, nous n'aurons plus qu'à donner la date de la mort de Domenico, arrivée à Naples en 1607.

Fontana Giovanni dont nous avons cité le nom comme celui du premier maître de son jeune frère, né dans le même village de Mili en 1540, participa, pendant quelque temps, aux grands travaux de Domenico et prit part, comme lui, à la construction

(1) Les changements considérables qui ont été faits à cette œuvre à diverses époques ne permettent guère de la juger aujourd'hui.

de Saint-Pierre. Il partagea sa vie entre l'architecture et les sciences et soit comme ingénieur, soit comme architecte, il laissa une réputation égale à celle de l'artiste dont nous venons de retracer la biographie. On doit à Giovanni le rétablissement des aqueducs d'Auguste destinés à amener les eaux du lac Bracciano, les digues de Velletri qui préservent Ravenne et Ferrare des inondations du Pô ; il régla le cours du Velino, entre Terni et Narni, après avoir nettoyé l'embouchure du Tibre à Ostie, capta les eaux dites *Algide*, de façon à desservir les villas de Monte-Dragone et du Belvédère ; enfin il construisit la digue au moyen de laquelle est obtenue la belle cascade de Teverrine. Il a dessiné ou élevé plusieurs fontaines ; citons en première ligne : la Pauline, construite avec les matériaux provenant du Forum de Nerva, celle de San Pietro *in Monte* et celle de la place Saint-Maurice *in Trastevere*; toutes trois à Rome.

On doit aussi à Giovanni deux édifices religieux qui prouvent le réel talent de l'architecte : l'église San Girolamo *degli Schiavoni* à Rome (1) et l'église San Martino à Sienne ; des palais, notamment celui du prince Giustiniani à Rome et le palais Gori à Sienne, qui fut exécuté sur les dessins qu'il envoya de Rome en 1577. Dans le cours d'un voyage qu'il fit à Ravenne, Giovanni tomba malade et mourut à Rome en 1614.

Nous avons déjà prononcé le nom de **Martino Lunghi** comme étant celui du collaborateur de plusieurs architectes italiens de l'époque. Ce Martino, qu'on a appelé aussi *Il Vecchio* (le Vieux) pour le distinguer d'un autre Martino Lunghi, également architecte, mort en 1657, était né à Vigio dans le Milanais vers la fin du xve siècle. Comme presque tous les artistes de son temps, il s'adonna à la fois à l'architecture et à la sculpture et vécut surtout à Rome. Ses travaux, comme architecte, consistent dans la construction de la façade de Santa-Maria *dell'Orto*, sur les dessins de Jules Romain, de l'église Santa-Maria *della Consolazione*, de l'église des Oratoriens (1575) (2), de Saint-Girolamo *dei Schiavoni* à Ripetta en 1580 ; dans la restauration de Santa Maria *in Trastevere* et de Saint-Vincent et Saint-Athanase en 1600 ; dans l'édification du portail de Santa Maria *in Valicelli*, du couvent de San Filippo de Néri ; mais il eût pour collabo-

(1) Avec Martino Lunghi.

(2) Voir pour la façade de Montepulciano.

rateur dans ces deux constructions **Giovanni Matteo de Citto di Castello** dont on ne cite pas d'autres œuvres.

Il acheva le palais du duc d'Altemps près le collège de Saint-Appollinaire commencé par Baldassare Peruzzi et éleva cette partie de Monte Cavallo appelé la *Tour des Vents*, ainsi que le clocher du Capitole. Le palais Carbognano, le palais Conti, le Campidoglio et la façade du palais Cercala sont de Martino Lunghi; mais le palais des princes Borghèse passe pour son chef-d'œuvre « quoique la façade en soit déparée par les fenêtres (des *Mezzanines*) que l'architecte n'a pas su dissimuler »; ce palais ne fut terminé que sous Paul III par Ponzio. Citons encore comme ouvrages de Lunghi le grand autel de San Bartolomeo *all' Isola*, le baldaquin du maître-autel de Santa Procida, le mausolée Criseni à San Gregorio, une fontaine ornée de quatre chevaux marins dans la villa Borghèse et, près de Frascati, la villa Monte-Dragone dont il donna les plans.

Lunghi le Vieux eut un fils né en 1569 et architecte comme lui. Esprit bizarre, inquiet, **Onorio Lunghi** éleva un assez grand nombre de constructions dont la valeur architecturale est bien inférieure à celle des œuvres laissées par son père. Tels sont : le chœur et le grand autel de Saint-Paul hors des Murs, le palais Verospi et Sainte-Marie Libératrice au Campo Vaccino, l'église Carlo ed Ambrogio *all'Corso* qu'il n'acheva pas (Voyez J. B. Menuccio) et restaura l'église Saint-Anastase. On doit enfin à Onorio le dessin de la fontaine élevée sur la place du Panthéon, sous le pontifical de Grégoire XIII. Onorio mourut en 1619, laissant lui-même un fils qu'on appela **Martino** comme son aïeul et qui mourut en 1657. Celui-ci construisit plusieurs églises dans le goût de Sant' Antonio *dei Portoghèse*, près de la fontaine de Trevi, dont il fut l'architecte; c'est-à-dire que, s'écartant volontairement de toutes les règles, il ne put produire que des œuvres médiocres; pourtant le dessin de la façade sur le jardin de Notre-Dame *dell'Orto* et celui du grand autel de San Carlo *all'Corso* présentent une simplicité qui les recommande. Martino le Jeune restaura l'église Sant' Adriano et fit l'escalier du palais Rucellaï construit par Ammanati; Milizia ne se gêna pas pour blâmer de la façon la plus sévère un travail qui fut si célèbre au temps où on l'exécuta, que le cardinal Ginetti voulut avoir le pareil à Velletri. Martino était très versé dans la

connaissance du droit; mais il eut le caractère difficile de son père et s'attira de nombreux ennemis.

C'est à un contemporain de Martino Lunghi le Vieux, **Antonio de Battistis** qu'on doit le palais destiné à la famille du prince Borghèse, à côté de celui construit en 1594. Un autre architecte de cette époque, **J. B. Menuccio**, fit, sur le plan d'Onorio Lunghi, la façade de l'église Sant' Ambrogio (1620-1657) commencée en 1612 par le même Onorio(1).

Revenant aux contemporains de Michel-Ange, nous rencontrons d'abord **Girolamo dei Carpi** né à Ferrare, en 1501, qui travailla longtemps comme peintre à Ferrare, à Bologne et à Parme. Élève de Galéasso pour l'architecture, il rencontra un protecteur dans le pape Jules II qui voulut se l'attacher comme architecte du Belvédère ; mais Carpi refusa, préférant sa liberté. On cite de lui, comme une œuvre remarquable, un pavillon du palais bâti pour le duc de Ferrare sur l'emplacement d'une construction détruite par le feu. Girolamo Carpi mourut à Ferrare vers 1569. **Bartolomeo Ammanati** indiqué par nous comme le collaborateur de Martino le Jeune, était né à Florence en 1511. Il construisit à Florence l'église du Saint-Esprit et le couvent des Augustins, le collège et l'église Saint-Ignace commencés pour les Jésuites en 1582 ; mais ses plans ne furent exécutés qu'en partie et l'on n'en a conservé que la façade sur la grande cour. Brunelleschi avait commencé le palais Pitti et n'avait pas monté l'édifice au delà du second étage, lorsque des difficultés s'étant élevées relativement à l'exécution de ses plans, il avait cru devoir se retirer, ce fut Ammanati qu'on chargea de continuer la construction sur un nouveau plan.

D'autres édifices civils : le palais Guini dans la rue Allori, en face l'église des Moines *degli Angeli*, le palais Vernuccia, le palais Montalni, le palais Pietra Mala à Arezzo, celui des princes, celui du podestat dans le Corso à Lucques sont l'œuvre de Ammanati, ainsi que, à Rome le palais Ruspoli, le palais Rucellaï, le palais du marquis Sagripante, le palais Negroni (aujourd'hui Sermonetta) dont il refit la façade, puis une partie du palais Capronica. Il fit encore pour le Collège romain, fondé par Grégoire XIII en 1532, des plans qui ne furent pas exécutés et trouva

(1) Église terminée en 1657 par Pierre de Cortone.

le temps de composer un ouvrage d'un grand intérêt pour les arts : *la Città* (*la Ville*) comprenant les plans de tous les édifices d'une grande ville construits d'après les règles de l'architecture antique (1).

Comme ingénieur, il reconstruisit le pont de la Sainte-Trinité, près Florence, emporté par une inondation de l'Arno. Génie fécond et souvent original, Ammanati mourut en 1586.

De Danti, dont le nom a été cité à côté de celui d'Ammanati comme celui du collaborateur imposé par Sixte-Quint à Fontana, nous ne dirons que peu de mots. **Fra Ignacio Danti**, né à Pérouse en 1537 et mort évêque d'Alatri en 1586, était surtout mathématicien et ingénieur et, à ce titre, avec la collaboration de Fontana, il entreprit la mise en état de l'ancien port de Claude et fit un projet de canal pour mettre en communication l'Adriatique et la Méditerranée. Comme architecte, il donna les dessins d'une église et d'un couvent qu'on devait bâtir près d'Alexandrie.

Francesco da Volterra, mort deux ans après Ammanati, était de Volterra en Toscane, et se fit architecte de graveur sur bois qu'il était. Il a construit à Rome l'église San Giacomo *de' Incurabili* assez intéressante à cause de sa forme qui est celle d'un ovale dont le grand diamètre passe par le portail d'entrée et l'autel du chœur, le palais Lanceloti que termina Carlo Moderno, Santa Prudenziana, église des Feuillants, près Sainte-Marie Majeure; la nef de Santa Maria *della Scala*. On lui doit aussi le dessin de l'église Santa Maria de Monserati et de Santa Chiara. Volterra, architecte médiocre, fit malheureusement de nombreux élèves et hâta en Italie la décadence de l'art sans que Vasari, pas plus que Vignola, aient pu l'arrêter.

Giorgio Vasari, né à Arezzo en 1512, mort en 1547, était très lié avec Michel-Ange et fut son collaborateur dans la construction du palais que Jules III fit bâtir à la porte de Rome, dans le voisinage de l'arc appelé *Scauro*, palais aujourd'hui en ruines. Il bâtit encore, à Pise, le palais et l'église des Chevaliers de San Stéfano et à Pistoja, la coupole de Notre-Dame *dell' Umiltà* ; Vasari se tira avec honneur de la restauration qui lui fut demandée du

(1) On ignore entre quelles mains est tombé cet ouvrage qui n'a jamais été édité. Dans la galerie de Florence se trouvent seulement quelques-uns des dessins qu'il renfermait.

Vieux-Palais de Florence ; le plus intéressant des édifices construits par lui et, ajoute Milizia, l'un des meilleurs spécimens de l'architecture de la Renaissance à Florence, est le palais *de' Offiziali*, aujourd'hui transformé en tribunal ; mais les « Biographies d'artistes », écrites par Vasari, ont plus contribué à la réputation de cet architecte que les édifices dont nous venons de faire mention ; car, sans cet ouvrage, nous ne connaîtrions que les œuvres de ces grands hommes dont le nom survivra à tous ceux des grands politiques et des conquérants.

Avant d'aborder la biographie de Maderno, le continuateur de la basilique de Saint-Pierre, il nous reste à donner les noms de quelques architectes romains à peine connus des xv[e] et xvi[e] siècles. Le collaborateur et l'élève de Bramante s'appelait **Giuliano Leni** ; celui de Sallustio Peruzzi que nos lecteurs connaissent déjà, dans la construction de l'église Santa Maria *Traspontina* fut **Ottaviano Mascherino**, né à Bologne en 1539. Distingué par Paul V, Mascherino obtint, par la faveur du pape, d'exécuter un grand nombre de travaux ; mais nous devons répéter que, déjà, l'observation des règles de l'architecture, d'après les données de Vitruve et de ses commentateurs italiens, avait fait place au mauvais goût et que la plupart des édifices élevés par Mascherino et ses contemporains sont l'objet de justes critiques : l'église Saint-Laurent in Lauro, la façade de Santo Spirito (1575), le portail de Santa Maria *alla Scala* construite par da Volterra, l'église Santa Maria *di Loretto*, etc. Mascherino mourut à Rome en 1621.

Né à Modène en 1544, **Giovanni Guerra** plutôt peintre qu'architecte, puisqu'il fit une grande partie de la décoration de Sainte-Marie Majeure, du Quirinal et de Saint-Jean de Latran, donna les plans de l'église Sant' Andrea *delle Frate* dont l'exécution fut confiée à Borromini, d'abord, et plus tard en 1826, à Valadier. Le palais Spada, commencé en 1564 pour le cardinal Capo di Ferro, eut pour architecte **Giulio Mazzoni**, architecte pisan, élève de Volterra et de Vasari, mais dont on ignore la biographie. Citons encore un élève de Vignola, **Pietro Paolo Olivieri**, né à Rome en 1551, auteur du projet, d'après lequel fut édifiée l'église Sant' Andrea *della Valle* par Marucelli (1), sous la direction de C. Maderno, vers 1599.

(1) La façade de l'édifice est de Rainaldi.

Auteur des tombeaux de Grégoire XI à Sainte-Françoise de Rimini, et des fontaines qui décorent les villas d'Este et de Tivoli, **Francesco Peparelli**, un moine architecte, construisit, vers 1585, le palais Nicolini, celui du marquis Buffalo et travailla à Santa Maria Traspontina. Également, le tombeau de Laura Mattei dans l'église San Francesco de Riva fut élevé sur les dessins de Peparelli. A un mathématicien architecte, du nom de **Domenico Baccanelli**, on doit le palais Alessandrini érigé à Rome en 1588 ; enfin on confia, de 1592 à 1600, la restauration des églises Saint-Eustache et Saint-Paul hors des Murs à **Antonio Canevari** ou **Cannevari**, auquel on doit l'église des *Sacre Stimate di Francesco*. Cet architecte, appelé par le gouvernement portugais comme ingénieur, ne réussit pas en Portugal et dut bientôt se retirer à Naples. C'est là que se trouvent ses deux meilleurs (?) ouvrages : le palais de Portici et le palais de Segovia (1).

La basilique de Saint-Pierre était presque finie. Trois des branches de la croix grecque étaient terminées, la quatrième ainsi que la façade restaient à construire. C'est le pape Paul V qui eut la fatale pensée de confier l'achèvement du chef-d'œuvre de Bramante, de Peruzzi, de Michel-Ange à Maderno. Né à Bissone, dans le territoire de Côme, en 1556, **Carlo Maderno**, d'abord stucateur, était venu à Rome et avait appris l'architecture à l'école de son oncle Fontana. Les premiers édifices auxquels il mit la main furent l'église San Giacomo *de' Incurabili* dont il éleva la façade, le chœur et la coupole de Saint-Jean des Florentins et la façade de l'église Sainte-Suzanne. De cette dernière œuvre, Milizia dit : « qu'on peut la définir un groupe ou un assemblage de défauts ». Et cependant, on a peine à le croire, ces ouvrages d'une architecture déplorable valurent à Carlo Maderno la place d'architecte de Saint-Pierre.

Alors que les premiers successeurs de Michel-Ange et le pape Clément VIII étaient restés pleins de respect pour le grand artiste auquel on devait le plan de cette basilique appelée à devenir le plus majestueux des temples chrétiens, en même temps qu'un modèle de l'art architectural, Maderno, dans son orgueil, prétendit faire plus et mieux que son créateur. D'abord il ne craignit point d'en changer la forme et de substituer à la croix grecque

(1) Le dessin du catafalque de Louis Ier d'Espagne est de Canevari.

la forme de la croix latine. « Avant le changement, dit Milizia, les différentes parties de Saint-Pierre présentaient un certain rapport entre elles et avec le tout ensemble ; il en résultait cette harmonie et cet accord qui fait l'étonnement et les délices du connaisseur... » Le changement que Maderno jugea à propos de faire, détruisit tous ces rapports et cette harmonie. « Quiconque entre pour la première fois dans l'église Saint-Pierre croit voir une église ordinaire, puisqu'elle lui paraît beaucoup moins grande qu'elle ne l'est effectivement. O prodige de belles proportions! s'écrient les ignorants. On pourrait dire, en vérité, qu'un édifice ne vous paraît plus grand qu'il n'est, qu'autant qu'il en est bien proportionné. Il s'ensuit donc que Saint-Pierre ne paraît pas aussi grand qu'il ne l'est en réalité. Il est aisé de voir que ce grand défaut est la suite de la disproportion monstrueuse qui se trouve entre la grande nef du milieu bâtie par Michel-Ange et les deux nefs latérales ajoutées par Maderno. Ces dernières ne sont pas plus larges que des autels qui s'y trouvent. Si cet architecte ne les avait pas élevées par le moyen de petites coupoles elliptiques, la disproportion en serait encore plus frappante. On doit considérer les deux nefs latérales de Saint-Pierre comme deux corridors. Le peu de largeur de ces communications influe sur la totalité de l'église par rapport aux entrées principales. Nous allons rapporter une autre faute de Maderno. Les deux premiers arcs de la grande nef du côté de la coupole sont plus grands que les autres en descendant vers la porte ». Milizia critique également l'addition des nefs en ce qu'il les a jetées de côté de façon que la coupole ne semble plus au milieu de l'église, qu'elles ne permettent plus de voir de près la coupole du milieu ainsi que les coupoles latérales qui l'accompagnent. Il critique enfin l'attique qui entoure l'église « lourde et percée de niches larges tout au plus assez pour contenir des chandeliers d'une forme ridicule ». Quant à la façade, Milizia la blâme non seulement à cause de la mauvaise distribution et des défauts de proportions des portes, de l'énormité des colonnes engagées dans la construction du fronton qui ne couronne que la moitié de la façade, mais encore à raison de l'insuffisance de la solidité des fondations, faute lourde qui faillit compromettre ses successeurs. Il ajoute que les statues colossales de la façade ne sont pas en proportion avec la balustrade mesquine qui les supporte, et il termine sa



BAROZZIO DA VIGNOLA

critique en appelant Maderno, à raison de ses témérités dans un sujet aussi capital, un criminel de lèse-architecture.

Hâtons-nous d'ajouter que des opinions plus bienveillantes sont venues tempérer les duretés d'appréciation de Milizia. Séré d'Agincourt, par exemple (1), s'exprime ainsi :

« Entraîné par ces idées, le pontife, parmi différents plans qui lui furent présentés, donna la préférence à celui de Carlo Maderno, artiste peu propre à remplacer ceux qui l'avaient précédé; celui-ci, au lieu d'achever la partie antérieure du temple sur le dessin de Michel-Ange, osa s'en écarter, et, par un prolongement de trois arcades en avant, d'une croix grecque, fit une croix latine. Il en résulta que le défaut d'harmonie des parties entre elles et avec le tout, détruisit un des moyens qui produisent le plus sûrement l'impression du grandiose. De là, naquit l'illusion d'optique, qui fait qu'un grand objet offre une apparence moindre que la réalité. Cet effet est totalement opposé à celui que l'art doit produire; et, ce qui est très remarquable, c'est que l'erreur de l'artiste est encore aujourd'hui la source de celle dans laquelle tombent la plupart de ceux qui parlent de la basilique de Saint-Pierre. Ils croient en faire l'éloge, en disant qu'elle paraît moins grande qu'elle n'est, c'est le contraire qu'il faudrait pouvoir dire. La façade élargie présenta des défectuosités qui étaient la conséquence de celles que le plan avait reçues. et n'eut plus les mâles beautés qu'exigeait le caractère de l'édifice.

» Si la séduction, qui naît de la richesse inexprimable et de la variété des décorations intérieures du temple, permettait de hasarder encore quelque critique, ou plutôt d'exprimer quelque regret, on pourrait ajouter que le baldaquin (partie que nous avons appelée plus haut *ciborium* ou *tabernacle*), est, à la vérité, d'une construction ingénieuse et d'une exécution magnifique; mais qu'il interrompt une grande et belle ligne, et que d'ailleurs il se trouve placé sur un vide, celui de la Confession qui mène à l'église souterraine.

» Cependant, avouons-le, s'il est facile d'apercevoir de pareils défauts, lorsqu'on promène successivement son attention sur les différentes parties de cet immense édifice, surtout lorsque, dans

(1) *L'Art par les monuments.*

le silence du cabinet, on les étudie sur le papier; il n'en est plus ainsi lorsque, sur le lieu même, partant de ce bel obélisque que l'art antique a légué à l'art moderne, et traversant, entre deux magnifiques fontaines, la place dans laquelle se déploient deux immenses colonnades, on s'avance d'un pas tranquille et lent, vers ce colosse de l'architecture; lorsque, montant par un escalier à grandes et commodes divisions sous un vestibule superbe, cinq portes gigantesques laissent pénétrer la vue dans un intérieur dont la richesse, la grandeur et la variété d'aspect n'ont rien de comparable au monde. »

Quoi qu'il en soit, l'œuvre de Michel-Ange, modifiée par Maderno ne pourra jamais être mise sur la même ligne que le Parthénon. Nous devions à nos lecteurs, juges de cet artiste, tous les éléments de la cause et nous espérons que, vu son importance, ils nous pardonneront de nous y être si longtemps arrêtés.

La part prise par Maderno, de 1604 à 1615, à la construction de Saint-Pierre lui acquit une véritable célébrité auprès de ses contemporains; on ne bâtit plus à Rome que d'après ses plans ou suivant ses conseils. Il acheva le palais de Montecavallo, fut chargé par le pape d'examiner toutes les parties de ses États et de lever le plan de la forteresse de Ferrare. De retour à Rome, il bâtit l'église Santa Maria della Victoria dont la façade est de J. B. Soria, Santa Lucia *in Celse*, Santa Chiara et le couvent qui y est attenant, la chapelle della Minerva, pour la famille Aldobrandini; de Sant'Andrea *della Valle* il fit le chœur et la coupole; à Saint-Paul hors des Murs, la chapelle du Saint-Sacrement; à Saint-Grégoire le Grand, il acheva le couvent commencé par Volterra; à Pérouse, il restaura San Domenico bâti par Jean de Pise. A l'énumération des édifices religieux, il y a lieu d'ajouter la longue liste des palais bâtis ou achevés par Maderno, la plupart à Rome, pour les grands seigneurs du temps : le palais Salviati, achèvement; le palais Farnèse, façade sur la Ripetta; le palais Strozzi, restauration; le palais Aldobrandini, le palais Rusticcacci, le palais du Quirinal, achèvement; le palais Olgiati, restauration; le palais Borghèse, achèvement; le palais Ludovici, le palais Lancelotti, achèvement; le palais Chigi, achèvement; le palais Mattei, le palais Barberini, achèvement; le palais Bracchiano, le palais de Castel Gandolfo sur le lac Albano, construction. A ces travaux, ajoutons les fontaines qui décorent

la place Saint-Pierre, celle de la place San Giacomo *Scossa Cavallo*, celle du Belvédère, celle de la place Sainte-Marie-Majeure; enfin, l'érection sur cette même place (Sainte-Marie-Majeure) de la colonne de marbre blanc provenant du temple de la Paix, bâti sous Vespasien. Maderno mourut à Rome, comblé de faveurs et de dignités, en 1629.

Un architecte du même nom, **Stefano Maderno**, né dans les environs de Côme en 1576 (on ne le dit pas parent de Carlo), fut le collaborateur de **Flaminio Ponzio**, architecte lombard, mort en 1636, dans la construction de la chapelle Pauline qui sert de pendant à la chapelle Sixtine qu'elle est loin de valoir, quoique beaucoup plus ornée qu'elle. Ponzio seul construisit, en outre, la sacristie de cette chapelle, l'escalier double du Quirinal, rebâtit Saint-Sébastien hors des Murs jusqu'à la corniche et fut chargé de la façade du palais Schiarra Colonna (1), « œuvre sage et judicieuse », dit Milizia, au milieu des erreurs artistiques de ce temps qui fut d'une fécondité que nous pourrions assurément qualifier de désastreuse.

En effet le nombre des palais et des églises élevés en Italie pendant la première moitié du xvii[e] siècle est prodigieux. A tous les édifices que nous avons cités, nous avons à en ajouter bien d'autres, non à cause de leur valeur architecturale très contestable le plus souvent, mais pour rester fidèle à notre rôle de biographe : le palais Costaguti, remarquable par sa bizarrerie, la façade de l'église de San Prisca, sur le mont Aventin, celle de l'église Francesca Romana près la *Via Laira*, la villa Giustiniani dont il ne reste que des vestiges sont l'œuvre d'un ingénieur architecte né d'une famille noble d'Arezzo, en 1559, **Carlo Lombardo**, mort en 1620. L'église San Domenico *in Sisto* est construite, vers 1563, par **Vincenzo della Greca**, élève de Fontana, l'église San Girolamo *della Carità*, le grand autel de Saint-Come et Saint-Damien, la villa Barberini à Rome, sur l'emplacement des bains de Néron et la restauration des aqueducs de l'*Acqua Paola* sont de **Domenico Castelli** et de **Luigi Arigueci** (1626), constructeurs de la façade de l'église Saint-Anastase et Saint-Vincent. L'extérieur de Santa Maria *in Vallicelli* commencé par Martino le Vieux est achevé à la même époque par **Monte-**

(1) Sur les plans de Martino Lunghi.

pulciano; la villa Pamfili est construite en grande partie, en 1641, sur les plans d'**Alessandro Algardi** de Bologne, auquel ses œuvres de sculpture avaient déjà fait une réputation considérable au commencement du XVIIe siècle (1). Né à Bologne, en 1593, Algardi fut ami de Carrache et de l'Albano et suivit attentivement la fortune de Bernini. Voulant joindre la réputation d'architecte à celle de sculpteur, il éleva, à Rome, la façade de Saint-Ignace et le maître-autel de Saint-Nicolas de Tolentin.

La façade du *Collegium Romanum*, commencée en 1526, par un père jésuite, **Horatio Crasso**, désigné aussi sous le nom de **Grossi** fut seulement achevée par Algardi, sur des dessins donnés par le Dominicain; du même également est le mansolée de la famille Santa Croce dans l'église Santa Maria *della Scala*. Fait chevalier par le pape Innocent X, Algardi mourut en 1654. L'église des Capucins construite sur l'ordre du cardinal Barberini par **Antonio Casoni** et la fontaine de la cour du palais Braccone du même auteur, sont des années 1644 à 1655.

Pietro Berettini da Cortone était né en 1596; il appartient, au moins par la date de sa naissance, au XVIe siècle. Il est beaucoup plus connu comme peintre que comme architecte quoique ses œuvres architecturales soient bien supérieures à ses tableaux, et il eut suffi de quelques artistes comme Pierre de Cortone pour arrêter la décadence de l'art italien qui suivit de si près son apogée. Le portail de l'église Santa Maria *Inviolata* qu'avait construite un architecte de Bergame appelé probablement pour cette raison **Cosimo de Bergame**, la restauration de l'église Santa Maria *della Pace*, place Navone et la construction du portail de cet édifice, la chapelle de la Conception dans l'église Saint-Laurent, l'église Saint-Luc (autrefois Saint-Martin près l'arc de Septime Sévère), l'intérieur de l'église Santa-Maria *in Valicelli* (voir plus haut les biographies de Martino le Vieux et de Montepulciano) l'achèvement de l'église San Carlo ed Ambrogio commencée par P. Lunghi en 1612, voilà pour les édifices religieux auxquels travailla Berettini. Le palais Suicetti à Ostie et l'habitation de l'artiste dans le *Vicolo della Pedaccia*, au pied du Capitole, le palais du comte Monnantinus, l'église Saint-Jérôme et celui de la famille de Amicis dans la chapelle della Minerva sont égale-

(1) Entre autres le bas-relief de Saint-Pierre représentant saint Léon qui se porte au-devant d'Attila.

ment l'œuvre de Berettini. N'oublions pas, enfin, qu'il envoya, pour la reconstruction du Louvre et des Tuileries, des projets qui, s'ils ne furent pas exécutés, reçurent du moins les éloges sincères du roi de France.

L'heureux rival qui l'emporta sur Berettini, dans cette occasion, est, on le sait, **Giovanni Lorenzo Bernini** dit le *cavalier* Bernin. Né à Naples, en 1598, Bernini trouva, dans sa position même, de puissants excitants pour développer son génie. Son père Pietro, peintre et sculpteur venu à Rome pour exercer son art, ne négligea rien de ce qui pouvait développer les sérieuses dispositions de son fils et aussi lui procurer ces connaissances faute desquelles, trop souvent, l'artiste ne peut se produire, quel que soit son talent. Plusieurs bustes de Grégoire XV et le beau groupe d'*Apollon et Daphné* valurent à Bernini des pensions et des dignités; Urbain VIII, qui succéda à Grégoire, les augmenta encore et voulut prouver à l'artiste le cas qu'il faisait de son talent en lui confiant l'exécution de la « Confession de Saint-Pierre ». Ce morceau, qui souleva et soulèvera la critique des hommes de goût, fut malheureusement alors comblé d'éloges et trouva de nombreux imitateurs. Le mauvais goût de l'époque éclata bien davantage encore dans la conception de la fontaine dite la *Baruccia*, sur la place d'Espagne, et de la fontaine Barberini. Les niches creusées dans les pieds droits qui supportent la coupole colossale de Saint Pierre et les statues que Bernini y a placées ne sont pas davantage exemptes de critique, mais c'est en procédant à l'achèvement de la façade, sur le dessin de Maderno, que Bernini se trouva en face d'un de ces problèmes dont il faut demander la solution à la science de l'ingénieur plutôt qu'à l'art de l'architecte. Des déchirements se produisirent dans cette façade aussitôt que Bernini eut commencé l'édification du clocher situé au midi de l'édifice. Les fondements de la façade pouvaient-ils être renforcés ou devait-on faire le sacrifice du travail exécuté par Bernini? La mort subite d'Urbain VIII donna la solution d'une question qui avait passionné l'Italie; Innocent X, de la maison Pamfili, qui venait d'être élevé au pontificat, donna tort à Bernini et fit procéder immédiatement à la démolition du clocher. Loin de déplorer cette destruction, Milizia blâma la précipitation de l'architecte qui élevait une masse aussi considérable, sans s'assurer de la solidité des fondations, et exprima l'opinion que

la présence des deux tours projetées par Maderno auraient nui à l'ensemble de cette façade dont la critique est malheureusement trop fondée.

Bernini fut plus heureux dans l'exécution de son projet de décoration de la place qui précède Saint-Pierre et de l'escalier qui mène au vestibule du palais du Vatican. On sait que cette décoration consiste en une colonnade elliptique, composée de colonnes en travertin d'ordre dorique sur quatre rangs, supportant un entablement ionique que couronne une balustrade ornée de statues. Un obélisque élevé au centre et deux fontaines complètent cette décoration qui parut alors une merveille et attira l'attention de tous les souverains de l'Europe. Louis XIV fit à l'auteur des propositions pour quitter l'Italie et se fit appuyer auprès de Bernini par le pape lui-même ; il accepta, traversa la France dans les équipages du roi et on lui fit, à son arrivée à Paris, une réception vraiment royale. Pourtant il ne laissa rien dans notre pays qui possédait alors des architectes supérieurs à Bernini, si ce n'est peut-être la fontaine Saint-Victor ; mais ce voyage en France ne fut pas sans profit pour lui. Outre un cadeau de 15 000 livres et une somme de 30 000 livres qui lui furent comptées pour ses menues dépenses, Bernini reçut encore le titre d'une pension viagère de 6000 livres. A son retour en Italie, il fut chargé de décorer le pont Saint-Ange et on lui doit les statues dont il est orné.

Bernini n'abandonna le compas et le ciseau qu'avec la vie c'est-à-dire à l'âge quatre-vingt-deux ans, le 28 novembre 1680. Les travaux qu'il avait exécutés comme architecte, indépendament de ceux sur lesquels nous avons cru devoir nous arrêter étaient fort nombreux. On en jugera par la liste qui va suivre : l'église du noviciat des jésuites ou Saint-André, l'église d'Ariccia, la façade de l'église Santa Bibiena à Castel Gondolfo, l'église Santa Anastasia, l'église Santa Maria *dei Miracoli*, l'église en forme de rotonde de la Riccia, à quatre lieues de Rome ; la chapelle de la famille Cornara à Santa Maria della Viatoria ; la chapelle de la famille Silvia à Saint-Isidore ; la chapelle de la famille Fonseca à San Lorenzo *in Lucena;* la chapelle de la famille Raimondi ; la chapelle de la famille Alconi à Saint-Dominique et Saint-Sixte ; la chapelle de la famille Siri à Savone ; la réparation de la chapelle Chigi ; le mausolée d'Alexandre VII à Saint-Pierre,

le mausolée d'Urbain VIII, le mausolée de Marensa dans l'église San Lorenzo, le mausolée de la sœur Marie Raggi à la Minerva, le mausolée de la comtesse Mathilde à Saint-Pierre, un tombeau dans l'église des Convertis ; la lanterne de Notre-Dame *al Monte Santo*, l'autel de la chapelle Rospigliosi dans l'église du Gésù à Pistoja, l'autel de San Francesco, l'autel de San Lorenzo à Damas, l'autel de l'église Saint-Augustin, la façade du collège de la Propagande à Monte Citorio ; etc.

Parmi les palais construits par Bernini nous citerons : le palais de Monte Citorio pour le prince Ludovic, celui des Saints-Apôtres construit par ordre du pape et passé aux mains du duc Braccion Bracciano ; la façade du palais Barberini sur la strada Felici et l'escalier principal de la grande salle, achevé par Borromini ; des augmentations au palais du Vatican, au palais Doria Pamfili et au palais Odescalchi (précédemment palais Chigi) commencé par Maderno ; la villa Rospigliosi près Pistoja ; la *Curia Innocenziana* (depuis Palais de justice), la fontaine avec l'obélisque de la place Navone qui fut l'objet d'un concours ; la fontaine de la place Barberini ; la réparation de la fontaine de l'Acqua Acetosa et de la *Porta del Popolo* à Rome et une fontaine à la Riccia, près de Rome. Mentionnons enfin un arc de triomphe et les ornements de la salle ducale à Saint-Pierre, l'érection de l'obélisque sur la place de la Minerva et l'arsenal de Civita-Vecchia.

Bernini eut un frère, **Luigi Bernini**, architecte comme lui, mais plutôt ingénieur et qui fut d'ailleurs écrasé par la célébrité de Giovanni (1).

(1) On cite de lui la tour de bois de 28 mètres de hauteur qui sert aux nettoyages et réparations intérieures de l'église Saint-Pierre.

CHAPITRE XVIII

L'architecture arabe, hispano-arabe, indo-arabe. — Mosquées, palais, forteresses, pagodes et tchoultras. — Les édifices du centre Amérique (temples, palais, tombeaux). — Analogies entre le temple mexicain et le temple chaldéen. — Les édifices et l'écriture toltèques.

Nous avons expliqué la lacune considérable que présentait la *période latine* de l'architecture espagnole par la présence en Espagne, précisément à cette époque, des Arabes qui l'avaient envahie par le sud dès l'année 713 et y maintinrent leur domination jusqu'au XIIe siècle. C'est qu'en effet, il existe un art arabe ayant son esthétique particulière et ses procédés particuliers, qui a créé des œuvres fort nombreuses et dont il reste encore, en Asie et en Afrique, aussi bien qu'en Europe, des spécimens remarquables, notamment en architecture. Quelques années seulement après la mort du fondateur de l'islamisme, arrivée en 632, les sectateurs du Prophète partis de l'Yémen, berceau de la nouvelle religion, ne tardèrent pas à se répandre en Asie, en Égypte, dans toute l'Afrique septentrionale qui forme aujourd'hui l'Algérie, la Tunisie et le Maroc, traversèrent le détroit de Gibraltar et passèrent en Espagne en dominateurs jusqu'à la chaîne des Pyrénées, pendant que grâce à leur flotte, débarquant en Sicile des forces considérables, ils ne tardèrent pas à occuper cette île où leur domination resta incontestée pendant près de trois siècles.

Mais les Pyrénées elles-mêmes n'arrêtèrent pas les Arabes dans leur élan. Tout le midi de la France est envahi par eux, ils s'emparent sans peine de Carcassonne, de Lyon, de Nîmes, de Mâcon, d'Autun (732) et lorsqu'ils battirent en retraite, ils étaient arrivés dans les environs de Poitiers devant l'armée de Charles Martel. Et encore se maintinrent-ils jusqu'à la fin du Xe siècle



DOMENICO FONTANA

dans la Provence que leur avait livrée, en 737, le gouverneur de Marseille.

Naturellement, les contrées les plus voisines de l'Arabie, la Syrie et la Perse reçurent le premier choc et, en quelques années, ces deux contrées étaient soumises à la domination des Arabes. L'invasion de la Syrie et de la Perse ne précéda que de quelques années les incursions des Arabes sur les territoires qui avoisinaient Constantinople, mais on sait qu'ils attaquèrent inutilement six années de suite, de 668 à 675, et une dernière fois en 717 la grande cité; celle-ci ne tomba qu'en 1463 au pouvoir des Turcs, qui n'ont rien de commun avec les Arabes que la foi religieuse. Toutefois l'empereur Héraclius, chassé de Syrie par les sectateurs de Mahomet, refugié dans l'ancienne capitale de l'empire d'Orient, dont ils avaient dû le laisser en possession, voyait se former autour de lui et à ses dépens, un vaste empire qui s'étendait de l'Inde à l'Atlantique et du Caucase au golfe Persique, sans compter la Sicile et l'Espagne où, comme nous l'avons dit, les Arabes avaient formé des établissements capables de résister pendant plusieurs siècles aux efforts combinés de la papauté et des rois d'Espagne et de France. En France et sur les côtes de l'Italie, les Arabes se bornèrent à la conquête militaire avec le pillage pour objectif, mais dans les autres régions soumises à leur puissance ils importèrent une civilisation d'un caractère absolument original et ayant atteint déjà un développement considérable à une époque où les peuples échappés à leur domination étaient, ainsi que nous l'avons constaté, dans un état voisin de la barbarie. Infidèles, cette fois, à notre titre, nous faisons rapidement, dans ce chapitre, l'histoire de l'architecture des Arabes, quoique la plupart des artistes, créateurs de ces remarquables édifices qu'on appelle la mosquée d'Omar, la mosquée d'Ispahan, l'Alcazar de Séville ou l'Alhambra de Grenade, nous soient absolument inconnus. Nous le devions pour éviter l'accusation de négliger une des faces remarquables autant qu'inconnues de l'art architectural.

Ainsi que nous allons le démontrer, l'architecture arabe présente trois périodes bien distinctes : celle où elle vécut pour ainsi dire d'emprunts faits au style byzantin qui dominait alors, période qui s'étend du VIIe siècle à la fin du Xe siècle; celle du style arabe pur qui va se perfectionnant et s'étend du Xe au

xve siècle ; la troisième, enfin, pendant laquelle les éléments d'une architecture étrangère viennent se mélanger au style arabe proprement dit. Les édifices élevés pendant cette période présentent à la vérité un style particulier mais sans originalité réelle, et consistant dans une superposition plutôt que dans une combinaison des éléments qui la constituent.

Les matériaux de construction employés par les Arabes, ont été ceux en usage dans les pays où ils construisaient ; c'est ainsi qu'ils ont employé à la fois la brique et la pierre, mais beaucoup de leurs constructions, surtout en Espagne, ont leurs gros murs formés d'une sorte de béton qu'ils recouvraient ensuite d'un plâtre fort résistant et d'*azulejos*, carreaux de faïence émaillée dont on retrouve l'application à presque toutes les façades de leurs édifices.

Les premières colonnes et les premiers chapiteaux dont ils firent usage étaient des emprunts faits aux anciens édifices grecs, romains ou byzantins qu'ils avaient démolis ; de même le caractère des arcades soutenues par ces colonnes est, à l'origine, le plein cintre adopté, comme on sait, par les architectes de Rome et de Byzance, concurremment avec l'arc brisé d'origine persane devenu l'ogive entre les mains des architectes arabes. Mais l'originalité arabe ne tarde pas à apparaître dans la structure et la décoration des chapiteaux ; original également le nouvel arc outrepassé et affectant la forme d'un fer à cheval ; original enfin, ce système de jonction des colonnes au moyen de poutres reposant sur leurs chapiteaux. Les minarets qui dérivent de la nécessité d'appeler les fidèles à la prière chez un peuple dont la religion proscrit pour cet objet l'usage des cloches, des gongs ou autres instruments étaient connus en Perse au temps des Lassarides ; mais rien ne révèle mieux, dit M. le docteur Lebon (1), l'ingéniosité et le sens artistique des Arabes que le parti qu'ils ont su tirer d'une simple tour. C'est surtout en comparant leurs minarets avec ceux des Turcs qu'on peut se rendre compte de la distance immense qui sépare le sens artistique des deux peuples.

Ils ont fait usage de la coupole, concurremment avec les toits plats rappelant les terrasses de leur pays d'origine ; il ne faut pas croire cependant qu'ils en furent les inventeurs : on sait

(1) *La Civilisation des Arabes.*

qu'elle était employée bien avant eux par les architectes byzantins. Ce qui est spécial aux Arabes, c'est la forme élancée au sommet et rétrécie à la base dont l'exagération a donné naissance à la coupole bulbeuse des Persans. La fréquence de l'encorbellement et des pendentifs est une caractéristique de l'art arabe, ainsi que l'usage des stalactites destinés surtout à relier les saillies extérieures des galeries avec les surfaces verticales contre lesquelles elles s'appuyaient. Enfin le fond de l'ornementation dans l'architecture des Arabes, auxquels la reproduction de la figure humaine était interdite par le Koran, est constituée par des dessins géométriques mélangés d'inscriptions en caractères koufiques auxquels nous avons précisément donné le nom d'arabesques. Nous ajouterons que ces arabesques sont le plus souvent revêtues de couleurs disposées avec beaucoup de science et de goût, mais que les coloristes arabes semblent s'être bornés toutefois à l'emploi de trois couleurs : le bleu, le rouge et le jaune.

En Syrie, aujourd'hui terre désolée et stérile, l'industrie et l'agriculture, au temps de l'invasion arabe, étaient florissantes; c'est donc dans une contrée riche en productions de toutes espèces que les disciples de Mahomet étaient venus planter le drapeau de l'islamisme. Y importèrent-ils en même temps une civilisation digne de ce nom ? Pour répondre à cette question, il nous suffira d'indiquer les principaux édifices qu'ils y ont élevés pendant leur domination.

En premier lieu, à Jérusalem la mosquée d'Omar, le lieu le plus sacré de la terre après la Mecque et Médine, construite sur l'emplacement même du temple de Salomon réédifié par Hérode et détruit pendant le siège de Jérusalem par les Romains. Ajoutons d'ailleurs que cette mosquée fut construite seulement de 688 à 691 par les ordres de Abd-el-Melik-Ibn-Merwan, dixième kalife; qu'elle est, par conséquent, postérieure de beaucoup à Omar, que la coupole fut refaite en l'an 1023 et que les revêtements de marbre et de faïence émaillée des murs extérieurs datent seulement du XVIe siècle.

La forme de la mosquée d'Omar est un octogone dans lequel on pénètre par quatre portes, dont chacune regarde un des points cardinaux : son plan intérieur est très simple, deux enceintes octogonales concentriques entourant une sorte de balustrade

circulaire disposée autour d'un morceau de rocher qui n'est autre que le sommet du mont Moriah, respecté par Salomon lors du nivellement de la montagne. Les fûts des colonnes de la première enceinte sont des monolithes de marbre provenant certainement d'édifices plus anciens. Les chapiteaux ont également des formes très différentes mais appartiennent presque tous aux débuts de l'époque byzantine et les arcades qu'elles supportent sont toutes en plein cintre; quant à la mosaïque qui orne la partie supérieure de la paroi intérieure de la mosquée on la suppose du xe siècle. La forme des fenêtres percées dans le mur d'enceinte est celle de l'ogive surbaissée, tandis que les portes affectent la forme carrée employée par les Grecs.

Les grandes lignes de la mosquée El-Acza sont celles de l'architecture byzantine et les Arabes se sont probablement contentés d'opérer une restitution de l'ancienne basilique construite à cette même place par Justinien. Les colonnes de la mosquée semblent toutes avoir été empruntées à l'ancienne basilique; les sculptures et l'ornementation général n'ont rien d'arabe et proviennent sans doute, comme les colonnes, de l'édifice byzantin; pourtant ici le caractère de toutes les arcades est nettement ogival.

Damas remplaça Médine comme capitale de l'empire arabe sous les khalifes omniades; la civilisation y avait laissé de nombreux édifices, mais les invasions successives dont cette malheureuse ville a été victime en ont laissé bien peu debout; ainsi la mosquée de Damas que nous voyons aujourd'hui n'est pas l'édifice primitif qui fut détruit en partie par un incendie, en 1069 de notre ère. Elle est très inférieure à la mosquée d'Omar et à celles du Caire, mais elle est construite sur le même plan que les premières constructions analogues de l'islamisme et se compose d'une grande cour rectangulaire à portiques, dont un côté est occupé par le sanctuaire et les angles par des minarets.

La mosquée de Damas n'en compte cependant que trois dont l'un, dit de « la Fiancée, » passe pour un des plus anciens qui existent.

Lorsqu'en 740 les Abassides arrivèrent au pouvoir, ils transportèrent la capitale de l'empire arabe de Damas à Bagdad, sur le Tigre, non loin des ruines de Babylone. On n'y trouve plus malheureusement trace des édifices élevés au temps des khalifes.

La Perse fut conquise comme la Syrie vers 645 par le khalife Omar; mais il n'existe actuellement en Perse que des ruines d'édifices de la première époque arabe : celles de la mosquée d'Hamadan dont toutes les arcades ont un caractère ogival très accusé, celles de la mosquée de Méched, dans laquelle on trouve une combinaison étroite des éléments persans et arabes. La parenté évidente de ces débris avec les édifices de la Perse contemporaine prouve que les architectes de ces édifices ont suivi la tradition ancienne; quoi qu'il en soit, le style persan a son originalité : les minarets coniques, les portes monumentales à ogives évidées latéralement, les faïences couvertes de dessins de couleur qui ornent les murs sont certainement propres aux Persans.

Si les Arabes n'ont pas joué dans l'Inde un rôle politique aussi important qu'en Syrie et dans le nord de l'Afrique, leur influence religieuse et civilisatrice n'y a pas moins été considérable, puisque l'Inde compte aujourd'hui cinquante millions de musulmans. Cependant, les établissements qu'ils y formèrent ne tardèrent pas à disparaître sous la domination des dynasties hindoues et, malgré l'influence de celle des Ghaznévides (Mongols convertis à l'islamisme), toute la civilisation indienne, et notamment l'architecture, porte l'empreinte du génie hindou.

C'est que les Arabes se trouvèrent, à leur entrée dans l'Inde, en présence d'une antique civilisation fort avancée. La ville de Muttra, célèbre longtemps avant l'ère chrétienne et qui tomba au pouvoir des musulmans vers l'an 1000, renfermait, d'après le rapport du vainqueur, plus de mille édifices, la plupart en marbre... Aussi, dans l'Inde, l'architecture arabe ne put se substituer à celle du vaincu, tout au plus put-elle fusionner avec elle; il en résulta qu'un certain nombre même d'édifices hindous postérieurs à l'invasion musulmane échappa complètement à l'influence de l'art arabe. Du reste, les édifices remarquables de Delhi ne datent guère que de la fin du XIIe siècle ou du commencement du XIIIe et le caractère des édifices arabes, dont il existe encore des traces en Syrie et en Égypte, est déjà profondément altéré, exception faite pour le mausolée d'Altamsch et la porte monumentale d'Aladin, élevée en 1310, qui peuvent être considérés comme de véritables édifices arabes dans lesquels les architectes surent, en combinant des éléments de style différent, créer une œuvre harmonieuse en même temps qu'originale. Quant aux

temples de Bindéraboun près de Muttra et à la grande mosquée de Jumma-Musjid (mosquée des Perles) à Agra, s'ils présentent des minarets, des mirhab, la forme exclusivement consacrée aux mosquées par la religion musulmane, c'est qu'en effet ils ont été élevés par des musulmans et que ce sont des édifices religieux.

La mosquée de l'Araï Din Ka Jhopra est une des plus remarquables par son importance archéologique. Elle est à la fois l'un des premiers édifices érigés dans l'Inde par les musulmans et l'un des plus beaux exemples de l'architecture *jaïna* des premiers siècles.

Les conquérants, dans l'Inde comme ailleurs, manquant d'abord d'architectes, ne trouvèrent rien de mieux que de confier leurs travaux à des Hindous. Les superbes palais des anciens rois et les temples leur fournirent une inépuisable carrière de matériaux tout préparés. Il leur suffit de faire disparaître les idoles, d'ajouter quelques détails caractéristiques et de donner à leurs constructions le cachet particulier à la mosquée en y ajoutant une façade à arcades pointues. Tel fut l'origine de ce style grandiose auquel on a donné le nom d'indo-sarrasin. Le premier qui l'ait mis en usage paraît être l'empereur Koutub Oudin Elbeck auquel on attribue les mosquées d'Ajmir et de Delhi. Mais revenons à celle de l'Araï Din Ka Jhopra.

De chaque côté de la porte d'entrée sont sept arcades moins hautes et d'un style différent. Toute la partie extérieure de la mosquée est le travail des architectes jaïnas; mais ignorant le principe de l'arche radiante ils l'ont remplacée par une arche à assises horizontales convergeant au sommet.

Si la façade du temple frappe par la grandeur de son ensemble et la finesse de l'ornementation, l'intérieur étonne par sa magnificence. La nef centrale est couverte par des dômes jaïnas formés d'assises concentriques desquelles, se détachant du centre de la voûte, descend un lourd pendentif de pierre sculptée à jour. Les nefs latérales n'ont que des plafonds, mais admirablement sculptés. Les colonnes sont du meilleur style jaïna, chacune différant de sa voisine par sa structure et son ornementation : on retrouve toutefois dans toutes le vase à feuilles de palmiers, les cordons de perle et la chaîne soutenant une cloche qui sont les symboles distinctifs de cette architecture.

Le temple de Brahma à Poshkur est plus moderne mais pré-

sente aussi un peu tous les styles. Le sanctuaire, en forme de pyramide ou de cône en marbre. est d'une grande richesse, mais le portique d'entrée orné de quatre colonnes est terminé en forme de pagode à trois étages éclairés par de petites fenêtres carrées comme la porte. Deux éléphants en marbre noir semblent défendre cette entrée. Construit par Gokul Pauk, ministre de Scindiah, il fait le plus grand honneur à son architecte.

Dans le temple de Binderaboum, la porte seule n'est pas hindoue, mais persane. Le palais compris dans la forteresse de Madoureh est un véritable labyrinthe composé de salles, de galeries, d'étangs et de bois occupant toute la partie sud de l'enceinte. Tous les corps de bâtiment entouraient une vaste cour autour de laquelle régnaient des galeries profondes divisées par huit arcades ogivales festonnées et les salles intérieures présentaient, sur le grand côté, six arcades également ogivales soutenues par des piliers arrondis reposant sur un socle quadrangulaire assez élevé et surmontées d'un chapiteau d'ordre dorique, avec cette seule différence que l'arête supérieure de l'abaque très épais est abattu en chanfrein jusqu'à la moitié de son épaisseur. Après l'entablement, venait une seconde galerie, en encorbellement sur celle du rez-de-chaussée, composée d'arcades également ogivales, moins élevées que les premières et reposant sur des piliers carrés. La voûte est ogivale, aussi à arêtes, alternativement unies et dentelées. Une enceinte triple entourait le temple que dominaient deux pyramides inégales ou pagodes à étages, dont la plus élevée avait 51 mètres de hauteur.

La Tour du Koutab, en forme de tronc de cône très allongé est cannelée, ornée sur sa surface d'une ceinture d'inscriptions et d'arabesques et supporte plusieurs balcons sculptés.

Le *tchoultry* de Trèmal-Naïk, postérieur de plus d'un siècle au palais de Madoureh, est un quadrilatère en granit supporté par 124 piliers monolithes, sauf le chapiteau. Chacun de ces piliers était couronné d'une colonne sur le stylobate de laquelle se dressait une statue colossale entourée de statues plus petites. Les chapiteaux présentent sur les piliers une saillie considérable sur laquelle reposent les dalles monolithes qui forment le plafond. L'architecture du palais est très sobre d'ornements réservés tous, sans doute, pour la décoration de la pagode.

Les Égyptiens, qui avaient résisté à l'influence si puissante pourtant des Grecs et des Romains, ne purent résister à celle des Arabes dont ils adoptèrent la civilisation, la religion et la langue, et il y a de remarquable dans cette substitution de l'antique civilisation égyptienne à une civilisation nouvelle qu'elle avait laissé des monuments d'une valeur telle qu'il fallut aux conquérants de l'Égypte un véritable effort pour se faire créateurs, alors qu'ils auraient pu se contenter d'être de simples imitateurs.

Ce fut en 639 qu'Amrou, lieutenant du khalife Omar, pénétra en Égypte. Toute la résistance à l'invasion fut conduite et soutenue par les Romains et les Grecs seuls ; quant à la population, lasse des exactions de ses anciens maîtres, elle se montra disposée à accepter le joug de maîtres nouveaux. Aussi les Arabes purent-ils, presque sans opposition, de la part des Égyptiens, établir à côté de l'ancienne administration et de l'ancienne religion (qui pourtant duraient depuis des siècles), une administration et une religion nouvelles.

L'architecture des Arabes en Égypte fut empruntée d'abord aux éléments de l'architecture byzantine et les premiers édifices qu'ils élevèrent révèlent clairement cette origine; nous n'en voulons pour preuve que la porte-El-Saydet à la mosquée d'El-Azhar qui semble empruntée à l'une des anciennes basiliques de Byzance.

C'est au Caire surtout que nous trouvons les spécimens les plus dignes d'attention de l'architecture des Arabes. Ils y sont restés, malgré l'incurie du gouvernement turc, dans un état de conservation tel qu'on peut les apprécier dans leurs détails aussi facilement que les édifices laissés par les musulmans en Espagne; il est bon d'ajouter d'ailleurs que le Caire fut fondé par les Arabes eux-mêmes en l'an 970 et que l'ancienne ville de Fostatt, qu'elle comprenait dans son enceinte, était un simple village, sans édifice susceptible d'être conservé par les vainqueurs.

Nous n'énumérerons pas, on le comprend, les cinq cents mosquées que renferme encore aujourd'hui la ville du Caire; la description d'ailleurs de quelques-unes des plus importantes dispense de donner celle de toutes les autres, construites sur un plan indiqué, comme nous l'avons déjà dit, par les prescriptions du Koran. Ainsi, la mosquée d'Amrou, la plus ancienne du



G. B. Cecchi sc.

PIETRO BERRETTINI

Caire, puisqu'elle date de l'année 642, présente le même plan que celles de Syrie : c'est dire qu'on y trouve la cour carrée environnée de portiques doubles ou triples formés d'arcades supportées par des colonnes, dont l'un des côtés est réservé au sanctuaire ; mais le plafond des portiques est en bois. Deux minarets s'élèvent à deux des angles et le milieu de la cour est occupé par un édicule, recouvert d'une coupole, devant lequel les musulmans viennent faire leurs prières. Les colonnes de la mosquée d'Amrou ont été empruntées aux anciens édifices grecs ou romains de l'Égypte, et les arcades qu'elles supportent ne diffèrent que fort peu du plein cintre ; on ne trouve dans la mosquée d'Amrou ni arabesques ni ornements en stalactites et quant à ses deux minarets fort peu élevés, ils n'ont qu'une galerie et se terminent en pointe. Ajoutons que l'enceinte de cette mosquée et de presque toutes les mosquées d'Égypte est précédée d'une cour et de bâtiments qui servaient au besoin d'hôtellerie aux nombreux pèlerins accourus de toutes les parties de la contrée.

La mosquée de Touloun, construite en 876, sur le plan de celle d'Amrou naturellement, présente une double particularité : les arcades qui entourent la cour sont nettement ogivales et supportées par des piliers cantonnés aux angles de colonnes engagées ; les murs ne sont pas ornés d'arabesques, mais le minaret qui subsiste encore est une tour à étages rentrants, carrée d'abord, puis cylindrique et enfin octogonale.

Dans les arcades de la mosquée d'El-Azhar, élevée cent ans après la mosquée de Touloun, l'arc est fort aigu. Elles sont soutenues par des colonnes de marbre, de granit et de porphyre dont tous les chapiteaux proviennent d'anciens édifices. Les minarets de cette mosquée, fort élégants d'ailleurs, sont postérieurs à la construction de l'édifice.

Les mosquées de Kalaoum et d'Hassan sont des spécimens de l'architecture arabe arrivée à son complet développement. La première est de 1283 et sa ressemblance avec les édifices de style ogival de l'Europe a été remarquée par tous les savants qui l'ont visitée. Mais pourquoi, au lieu de nous laisser croire que cette division en grandes et petites arcades, que ces contreforts qui protègent les murs d'enceinte ont servi de modèle aux architectes de nos cathédrales du XIIIe siècle, ne pas les considérer comme des emprunts faits par les Arabes à ces architectes?

Plus encore : la forme de la mosquée d'Hassan, construite en pierre de taille, vers 1356, rappelle celle de la croix grecque et les galeries ou cloîtres y ont été remplacés par quatre grandes salles ouvertes, élevées sur chacun des quatre côtés du quadrilatère ; l'une servant de sanctuaire et une autre renfermant le tombeau d'Hassan, fondateur de la mosquée. Il est vrai que celle-ci est surmontée d'un dôme de 21 mètres de largeur avec un encorbellement de stalactites à la base. Quant aux principes de construction de la *voûte en ogive*, ils semblent avoir été inconnus des Arabes.

Comme dans la plupart des mosquées égyptiennes, l'arc des arcades est faiblement outrepassé à la base. Le grand portail du nord de la mosquée a 20 mètres de hauteur ; il est creusé en hémicycle et la demi-coupole qui le surmonte s'appuie également sur un encorbellement orné de stalactites; les parois de tous les murs sont couverts d'arabesques et d'inscriptions.

Mentionnons encore comme édifices arabes de l'Égypte, la mosquée de l'émir Akhor ; la mosquée sépulcrale de Bargony dont l'enceinte est construite en pierre, par assises alternées, rouges et bleues ; la mosquée de Mouaïyad, du xve siècle ; celle de Kaït-bey également du xve siècle, celle-ci remarquable par sa coupole revêtue d'arabesques en relief et son magnifique minaret à trois étages qui est, avec celui de la mosquée de Bargony, l'expression la plus complète, en ce genre, de l'architecture des Arabes.

Si de l'Égypte nous suivons les conquérants dans le *Maghreb* (l'Afrique occidentale), nous retrouvons à chaque pas des traces de leur civilisation. Les édifices arabes sont encore nombreux en Algérie, en Tunisie, au Maroc et dans la Tripolitaine. La résistance des Byzantins aux Arabes y fut plus faible qu'en Égypte, mais celle des naturels de l'Afrique occidentale, les Berbères, fut si énergique qu'il ne fallut pas aux Arabes moins d'un demi-siècle (de 644 à 691), pour se rendre tout à fait maîtres du nord du continent africain. Il est vrai qu'une fois la conquête achevée, la fusion des Berbères et des Arabes s'opéra au point de fournir aux envahisseurs de l'Espagne (en 711) la plus grande partie du contingent d'invasion. On sait d'ailleurs que les explorateurs ont depuis, constaté que l'islamisme est la religion dominante des populations de l'Afrique. Dans cette région, les conquérants n'ont jamais pu échapper à l'influence byzantine ; et

les édifices élevés par eux présentent le caractère de leurs premières mosquées en Syrie ou en Égypte; nous nous bornerons à les énumérer en mentionnant les particularités de chaque construction. Le Maroc a résisté jusqu'aujourd'hui à la civilisation européenne; on y peut citer encore, à Fez, la mosquée de Muley-Edvis et celle d'El-Karoum, qui contient deux cent soixante-dix colonnes et seize nefs de vingt arcades chacune. Les minarets de ces mosquées sont des tours carrées, massives, munies de créneaux et offrant à l'extérieur l'aspect de fortifications. La mosquée de Sidi-Okba, à Kairouan en Tunisie, date de 675, mais elle a été presque en entier rebâtie en 820. Formant un quadrilatère entouré d'un mur d'enceinte sans ouvertures, flanqué de contreforts et dominé par un minaret carré, massif, dont les trois étages sont munis de créneaux, c'est une véritable forteresse qui a résisté d'ailleurs quelques instants aux efforts de nos soldats, le 26 septembre 1881. Toutefois la porte principale offre une vaste arcade en arc outrepassé, légèrement ogivale, supportée par des colonnes adossées aux murs de soutènement de la voûte; elle est flanquée de chaque côté de trois arcades plus petites reposant sur des colonnes accouplées. Après avoir franchi la voûte, on entre dans un édicule à deux étages munis de créneaux que termine une calotte demi-sphérique semblable à celles qui surmontent le minaret et les deux salles construites aux angles de la mosquée opposés à l'entrée.

Les mosquées de l'Algérie sont plus modernes; ainsi celle de Djama-el-Kébir date du x[e] siècle ; encore son minaret est-il du xiv[e] et la galerie ogivale qui précède l'une des façades, reposant sur des colonnes de marbre, plus moderne encore. Ce sont des piliers carrés sans ornements qui supportent les arcades en fer à cheval, légèrement ogivales, des cloîtres. A cela nous bornerons cette description abrégée qui est celle de la mosquée de Sidi Bou Médine à Tlemcen.

Nous venons de dire que les Arabes avaient franchi le détroit de Gibraltar dans l'intention d'envahir l'Espagne. Il leur avait fallu cinquante ans pour soumettre l'Afrique ; en quelques mois ils conquirent toute la région sud de l'Espagne, aidés dans leur entreprise par l'archevêque de Séville. L'avènement, en 756, du khalifat de Cordoue, fut certainement celui de la civilisation de l'Espagne par les Arabes, civilisation étrange autant qu'originale

qui nous est révélée surtout par l'architecture de leurs édifices. En Espagne, la pureté des grandes lignes, l'élégance des formes et les détails de l'ornementation, tout est marqué du sceau de leur génie, tout leur appartient.

Commencée en 780 par **Abderraman** qui, suivant Conde, en fut l'architecte, la mosquée de Cordoue, le plus ancien édifice arabe en Espagne, malgré les mutilations dont elle a été l'objet, surprend encore aujourd'hui les yeux et l'esprit du visiteur. « Son minaret s'élève à quarante brasses du sol, sa coupole élégante, portée sur des lambris de bois ciselé, était soutenue par mille quatre-vingt-treize colonnes de différents marbres disposées en quinconces et formant dix-neuf larges nefs en long et coupées en largeur par trente-huit nefs plus étroites. La façade principale, tournée au midi, en face du Guadalquivir, s'ouvrait par dix-neuf portes revêtues de lames de bronze d'un merveilleux travail, excepté celle du centre que recouvraient des lames d'or. Chaque face latérale, à l'orient et à l'occident, était percée de neuf portes semblables. »

Voyons ce que la mosquée de Cordoue est devenue? Dans la cour, on a construit une vaste église à laquelle les anciennes galeries de l'édifice servent de nef. Tous les ornements et inscriptions ont été enlevés ainsi que les mosaïques, une couche uniforme de chaux grisâtre recouvre les murs et les plafonds en bois peint ont été remplacés par une voûte mesquine en cintre surbaissé. Eh bien, malgré ces mutilations, malgré ces profanations, la première vue de la mosquée laisse dans l'esprit du visiteur une impression profonde, l'impression d'une véritable forêt de marbre et de granit. Le regard est fasciné par la multiplicité de ces galeries sans fin, formant autant de nefs, de ces merveilleuses arcades en fer à cheval festonnées, superposées, enchevêtrées comme les lacets d'un labyrinthe. Ce qui reste aussi et qui ne peut laisser aucun doute sur l'originalité puissante de l'art arabe, c'est le *mirhab* sauvé miraculeusement de la destruction, le mirhab avec sa porte gracieuse en fer à cheval encadrée par des inscriptions tirées du Koran et couronnée par une arcature de sept arcades trilobées dont le fond est rempli par une ornementation d'une délicatesse infinie.

A Tolède, outre les portes de Bisagra et du Soleil dont nous renvoyons la description à notre étude sur les fortifications

arabes, il n'est possible de signaler, au milieu des milliers de motifs d'ornementation arabe qu'on rencontre dans les édifices romans de la dernière époque, que ceux de l'ancienne synagogue de Santa Maria la Blanca, construite au IXe siècle.

A Séville, la mosquée que fit élever El Mansour en 1195 a complètement disparu et la Giralda, attribuée par quelques auteurs à un Arabe du nom de Geber et, d'après Bermudez, à Fernando Ruiz, date de 1506. Mais la cité espagnole possède encore son *Alcazar*, commencé au XIe siècle, quoique la plus grande partie de l'édifice soit du XIIIe. La façade de l'Alcazar, à l'état actuel, composée d'un mur plein, presque sans autre ouverture qu'une porte carrée assez mesquine, ne peut guère, malgré la *loggia* moderne du premier étage, donner une idée de ce que fut à l'origine ce palais arabe : mais la vue des restaurations intelligentes faites à l'intérieur, sous la direction du duc de Montpensier, malgré quelques erreurs, suffit pour nous transporter un instant à l'époque où, dans ces vastes salles aux arcades délicatement ciselées, aux murs couverts d'arabesques peintes et dorées, aux plafonds de bois sculpté qui ne dépareraient pas nos plus beaux édifices, se pressaient les courtisans du khalife et les femmes du harem.

Si Séville a l'Alcazar, Grenade a l'Alhambra, bien défiguré aujourd'hui, mais dont les restes attestent la puissance de l'art arabe arrivé à son apogée.

C'est en 1349 qu'à Grenade, dernier refuge des Maures chassés par Ferdinand, Jusef ou Bullgis termine l'Alhambra, la muraille d'Albacin, le célèbre couvent des moines musulmans et des collèges à Grenade, à Malaga, à Alicante, à Séville, etc. L'Alhambra, à la fois palais et forteresse, avait été bâti sur une colline aride, environnée par les eaux du Xénil et du Darro, ceinte de doubles murailles, de façon à être imprenable. Qu'on nous permette d'en donner, après bien d'autres, une courte description (1).

« A l'extérieur, l'Alhambra semble un édifice lourd, bâti sans ordre et sans règle; les murs, construits en pisé, sont dépourvus d'ornements. Mais l'intérieur est un chef-d'œuvre d'architecture. Pourtant, il faut bien le dire, si les dessins des ornements

(1) Cette description et les appréciations qui l'accompagnent sont empruntées, pour la plus grande partie, au Dictionnaire de MM. Dezobry et Bachelet, article *Alhambra*.

peints aux plafonds sont ceux des tissus de l'Inde et de la Chine; si, dans la disposition et les figures des fontaines, on retrouve le souvenir des monuments hébraïques et assyriens, si certains détails d'architecture sont gothiques dans ce palais arabe, le plan en a été visiblement conçu d'après les idées romaines. et les cours, les portiques, les galeries, les bains révèlent une imitation cherchée des palais impériaux de Byzance.

» La principale entrée de l'Alhambra dite *Porte du Jugement,* est pratiquée dans une grosse tour carrée en briques rouges (1). On pénètre par là dans le *patio de l'Alberca* (cour du Vivier ou des Bains) long de 50 mètres, large de 8 mètres, et pavé en marbre blanc. Au milieu de ce *patio* se trouve un profond bassin d'eau courante, dans lequel on descend par deux escaliers de marbre; il est limité sur deux côtés par une galerie dont les arcades en cintre légèrement outrepassé sont découpées et comme brodées; les quatre murs sont couverts d'ornements très délicats en stuc, entremêlés de sentences arabes; les plafonds, de bois de cèdre en marqueterie, ont leurs ornements peints et dorés. Une arcade plus grande que les autres conduit de la galerie du Nord à la salle dite de *la Barca*, d'où l'on passe dans la *Salle des Ambassadeurs*, qui occupe toute la surface et presque toute la hauteur de la tour de *Comares*. Là était le sérail, la salle des réceptions dont les murs sont couverts d'ornements en stuc à losanges et à fleurs et aussi des devises de tous les rois de Grenade.

» A l'est et à l'ouest de la cour des Bains, il y avait deux corps de bâtiments symétriquement disposés; celui qui était à l'orient a été détruit en grande partie, l'autre comprend : la *cour des Lions*, la *tour des Deux-Sœurs*, la *salle du Jugement*, la *salle des Abencerrages*. Une porte, placée en face de celle par laquelle on pénètre dans la cour des Bains, conduit à la cour des Lions. Cette cour, qui a environ 30 mètres de longueur sur 16 mètres de largeur, est entourée d'une galerie de 3 à 4 mètres, et soutenue par cent vingt-huit colonnes de marbre blanc irrégulièrement disposées, tantôt seules, tantôt groupées par trois, et le plus souvent accouplées. Ces colonnes extrêmement minces, ont $0^m,21$ de diamètre, et $2^m,75$ de hauteur, y compris la base et le chapiteau ;

(1) Une fontaine y a été adossée par ordre de Charles-Quint.

les chapiteaux sont ornés de dessins très variés, dont quelques-uns se répètent plusieurs fois dans la galerie, mais d'une manière tout à fait irrégulière. Les arcs en fer à cheval que supportent les colonnes sont de dimensions différentes, les plus grands ont $1^m,27$ d'ouverture et les plus petits $0^m,92$. Une corniche en bois, richement sculptée, supportait la toiture aujourd'hui remplacée par un toit de tuiles brutes; les portiques des extrémités de la cour des Lions, à l'est et à l'ouest, ont plus de largeur que ceux des parties latérales; ils présentent en outre, à leur centre, un pavillon ouvert, formant avant-corps, de forme à peu près carrée et ayant environ 5 mètres de côté. On voit, de l'intérieur, un dôme hémisphérique en bois, raccordé avec la partie carrée au moyen de pendentifs.

» La cour des Lions tire son nom de la célèbre fontaine qui est placée au centre; c'est un bassin polygonal de $4^m,72$ de diamètre, du milieu duquel s'élève un autre bassin moins grand, en albâtre, le tout est supporté par douze lions en marbre blanc, très mal faits, polis seulement à leur partie antérieure. Quand on traverse la partie méridionale de la cour des Lions, on arrive à une salle ronde : la salle des Abencerrages, qui prend le jour par la coupole et dont le milieu est occupé par un jet d'eau.

» En face de cette salle se trouve la magnifique entrée de la tour des Deux-Sœurs : les Deux-Sœurs sont deux pièces de marbre blanc poli d'une longueur de $4^m,55$ sur $2^m,30$ de large. Pour protéger le plafond de cette salle et les ornements de l'intérieur contre le mauvais temps, le froid ou les chaleurs excessives, on a élevé les murs extérieurs de la tour à 3 mètres au-dessus du dôme et on les a recouverts d'une toiture; la même précaution a été prise dans le reste de l'édifice pour plusieurs coupoles. De là on arrive par un jardin au *cabinet de toilette de la sultane*, petite pièce carrée dont Charles-Quint fit couvrir les murs de peinture et dans un coin de laquelle se trouve une dalle en marbre percée de trous, par lesquels des foyers envoyaient les parfums les plus enivrants.

» Au-dessous des appartements que nous venons de décrire, il y a d'autres pièces auxquelles on descend par de nombreux escaliers dérobés. A cet étage inférieur on remarque la chambre à coucher du roi, avec deux alcôves pavées de pierres blanches et bleues; un jet d'eau placé au milieu la rafraîchissait pendant

l'été. Derrière les alcôves, de petites portes conduisent aux bains royaux composés d'un cabinet pour les enfants, de salles pour les grandes personnes, et de deux chambres voûtées où étaient les fourneaux et les chaudières; les bassins sont en marbre blanc poli, et des poteries de couleur revêtent les murailles. »

On peut encore mentionner une espèce de labyrinthe, où se divertissaient les femmes et les enfants, une salle de conseil, et un cabinet d'études autour duquel étaient les caveaux funéraires des membres de la famille royale.

Dès les premiers siècles de l'hégire, les Arabes avaient fait quelques incursions en Sicile et dans la Méditerranée, encore que la conquête de cette contrée n'ait été sérieusement achevée qu'en 827 par la prise de Palerme. Les Arabes furent donc trois siècles possesseurs de cette île, puisque les Normands les en expulsèrent définitivement en 1194. Toutefois n'existe-t-il aujourd'hui en Sicile qu'un fort petit nombre d'édifices musulmans. Pas de mosquées, mais des palais : ceux de la Ziza et de Cuba près de Palerme. Avec un aspect de forteresse à l'extérieur, construits en pierre de taille, ils possèdent à l'intérieur des appartements ornés d'arabesques, comme à Séville, mais les arcades sont en plein cintre et les colonnes avec leurs chapiteaux ont été certainement empruntés à d'anciens palais romains de la Sicile, de telle sorte que le caractère arabe de ces édifices est beaucoup moins apparent que celui des constructions arabes d'Espagne.

En décrivant aussi brièvement que possible les œuvres d'architecture créées par les Arabes dans leur vaste empire, œuvres dont malheureusement bien peu subistent aujourd'hui, nous avons dit que la mosquée, que le château arabe, vus de l'extérieur avaient un certain air de forteresse, et que les minarets réduits par les Turcomans et les Persans au simple rôle de promenoir pour les muezzins chargés de l'appel à la prière, servirent certainement aux Arabes de tours ou de donjons d'où s'exerçait une surveillance active de tout mouvement dirigé contre les villes. Il subsiste d'ailleurs des enceintes fortifiées élevées par les Arabes aussitôt après la conquête, en Tunisie, dans la Tripolitaine, au Maroc, suivant les principes en usage à l'époque où on les éleva. Les cités importantes, les mosquées, les cashbas avaient des



G. Vallet sc.

ALESSANDRO ALGARDE

portes très puissamment protégées par d'énormes tours armées de créneaux et de mâchicoulis : telles, celles de Kairouan et de la *cashba*, en Tunisie et s'il ne reste pas trace de fossés entourant le corps de place, il est du moins certain que les fossés étaient remplacés par des ouvrages extérieurs.

Parmi ces spécimens de portes fortifiées, nous mentionnerons celle de Bab-el-Fotouh et de Bab-el-Fasr, au Caire, construites au XIe siècle ainsi que la citadelle de Saladin dans cette même ville. En Espagne, nous avons déjà mentionné les portes de Tolède, la Puerta Bisagra et la Puerta del Sol popularisées par la photographie et la gravure et dont nous épargnerons, pour cette raison, la description au lecteur. Nous citerons, pour terminer, après Bermudez, quelques noms d'architectes arabes, et ont-ils été vraiment architectes? Ce sont ceux de **Herchum ben Abdelazzi**, auteur des fortifications d'Obeidalha; **Levi ben Obaidalha**, architecte à Calzona; **Abdallah ben Saïd**, architecte d'un temple à Valence; **Lennamar**, architecte du château de Levir et de celui de Khao-Varnak regardé par les Arabes comme une des merveilles du monde; **Miramolin**, qui fortifia Talavera; **Mahomed-Thasin**, constructeur du premier pont d'Alcantara, et **Phreto ben Abraham**, architecte de la mosquée. Celui de l'*Alcazar* de Séville fut probablement **Jalubi**, comme celui de la première mosquée de Séville (1171) fut **Jusef Abu Jacub**; mais il ne reste plus de cette première construction que le mur d'enceinte nord du *Patio de los Naranjos*.

Mais traversons l'Océan, explorons ces contrées inconnues de la vieille Europe jusqu'à la fin du XVe siècle. Il s'y trouvait une population nombreuse qui depuis longtemps déjà avait quitté la vie errante de l'homme primitif emportant avec lui son wigwam et ses dieux. Réuni à ses semblables par un lien social, l'homme avait déjà construit à demeure, dans certaines contrées, un foyer pour sa famille et des autels pour les divinités protectrices de ce foyer; autels pareils assurément aux monuments mégalithiques que nous avons étudiés dans le premier chapitre de cet ouvrage, puisque la tradition une et inflexible interdisait tout écart à l'ouvrier. Mais, après de longs siècles écoulés, la tradition s'étant altérée sous l'influence de l'échange des idées, la pierre brute de l'autel avait fait place, comme dans l'ancien

monde, à de véritables édifices, œuvres dues à l'imagination de l'homme inspirée et soutenue par le sentiment religieux.

Quant à assigner une date d'origine à ces œuvres étranges, mélanges d'imperfections et de richesses architecturales où les monstruosités de l'imagination viennent prendre place à côté de l'imitation naïve et pleine de charmes de la nature si riche et si variée des tropiques, cela a semblé jusqu'ici impossible. Certes, les travaux d'Alexandre de Humboldt et de Stephens sur les monuments du haut et du bas Mexique et de la presqu'île de Yucatan, les reproductions photographiques du docteur Charnay commentées par le savant et regretté Viollet le Duc, et les récents travaux du docteur Charner nous ont initiés à l'existence d'une véritable science architecturale dont les premiers conquérants du nouveau monde avaient à peine fait mention. Mais où retrouverons-nous, à défaut de la tradition orale disparue avec les anciens habitants, une tradition écrite qui nous renseigne? Elle existe certainement cette tradition, consignée dans les monuments de la langue toltèque; mais le Champollion qui saura la lire avec certitude ne s'est pas encore révélé; abandonnons donc pour un instant le rôle de l'historien, nous contentant de de quelques descriptions empruntées aux voyageurs que nous venons de citer.

Des remparts et des enceintes fortifiées, de 2 à 10 mètres d'épaisseur, affectant des formes variées, entouraient quelquefois la cité d'une double ou triple ceinture (on voit à 4 kilomètres d'Hamilton, dans l'État de Mississipi, une forteresse composée de neuf remparts concentriques séparés par des fossés); des temples; des pyramides; des monuments funèbres; des palais peut-être, ont été construits dans l'Amérique centrale qui n'ont ni le caractère cyclopéen, ni aucune analogie avec les édifices grecs. Le caractère des constructions pyramidales qu'on y rencontre diffère complètement de celui des pyramides de l'ancienne Égypte et se rapprocherait davantage des temples chaldéens.

Carrées à la base, les pyramides égyptiennes contiennent des chambres intérieures; les pyramides américaines, arrondies sur les côtés, n'offrent ni ouvertures ni chambres intérieures; celles-ci d'ailleurs servent toujours de base à un édifice. Là où les Égyptiens employaient des pierres colossales, les Américains se sont servis de matériaux d'un volume très ordinaire.

L'émigration toltèque, d'après la tradition, aurait eu lieu vers l'an 600 de notre ère et leur empire subsista jusqu'en l'an 1000. Il est vrai que, chassés par la famine et la peste, les émigrés revinrent cent ans plus tard dans la région qu'ils avaient quittée. C'est donc du VIe au XIIe siècle de notre ère que la plupart des édifices un peu importants de l'Amérique centrale ont été construits. Ils offrent tous une forme générale : celle de l'autel ou parfois même d'un petit temple superposé à une pyramide, exactement comme en Chaldée et dans l'Assyrie. On arrive au sommet des pyramides par des escaliers de grande dimension uniques ou multipliés sur les faces. Des dalles plates et reposant sur les murs extérieurs servent de toit; pas d'ouverture autre que la porte d'entrée; un long linteau de pierre sur les jambages de la porte complète généralement la baie. Celle de Papantla, dont voici la description sommaire, est une des plus remarquables pyramides du Mexique. Elle a à sa base 35 mètres et 18 mètres de hauteur, on arrive à son sommet par un escalier de 57 marches flanqué de chaque côté de deux escaliers latéraux; sur les faces perpendiculaires des gradins sont pratiquées des niches carrées, au nombre de trois cent quatre-vingt-sept, dont l'usage est resté inconnu (1). On montait parfois au sommet de l'édifice par un escalier circulaire ou en zigzag tel que celui de la pyramide de Tehuan dans la province d'Oanaca.

Une porte à Labnah, dans la presqu'île du Yucatan, a un grand caractère de sévérité; on y trouve l'intention de la voûte exprimée par des pierres posées en saillie les unes sur les autres et donnant à peu près l'aspect que présente la porte du Trésor d'Atrée à Mycènes. Dans la construction de l'édifice de Kabah. également dans le Yucatan, c'est la voûte elle-même qui a été employée, voûte à ogive formée de pierres taillées et ayant une clef.

Nous nous trouvons donc déjà en présence d'une civilisation assez avancée.

Mais c'est à Uxmal (Yucatan) que se trouvent les plus intéressants édifices du Centre Amérique. Sur une colline faite de main d'homme est élevé un temple ou palais de 30 mètres de longueur. Des dalles énormes en forment la toiture; une porte carrée, sculptée et ornée, ainsi que nous allons le dire, sert

(1) D'autres pyramides ont leurs faces convexes comme celle de Puébla; mais elles sont en petit nombre.

d'entrée au *théocalli* (temple). Une vaste cour entourée d'habitations défend l'habitation centrale des approches des profanes. Nous avons noté déjà cette disposition en parlant des édifices religieux arabes.

Un palais en forme de quadrilatère, d'une étendue considérable, fait suite au *théocalli*. Il n'a presque partout qu'un étage couronné d'un entablement. Jusqu'à la rencontre du toit s'élèvent des sommets d'ouvertures triangulaires rappelant cette porte de Labnah, que nous avons décrite. De huit mètres en huit mètres environ, la façade extérieure est flanquée de bastions carrés de peu d'étendue et percés de fenêtres. Un assemblage de pierres plates sert de toit à l'édifice. Les conceptions sculpturales qui composent la décoration de toutes ces parties sont traitées avec un fini qui dénote de la part de l'ouvrier une véritable habileté de main. Elles ont certainement un caractère absolu d'originalité et pourtant nous y retrouvons la grecque, la dent de scie, le zigzag et ce qu'on est convenu d'appeler, dans l'architecture du moyen âge, les *nébules*, formées par des festons pendants et ondulés. Le serpent s'enroulant et se déroulant à l'infini entre aussi, comme motif principal, dans la décoration des édifices américains, ainsi que la tête humaine mais grimaçante, contrefaite, sous son aspect le plus repoussant.

Enfin, comme dans l'architecture arabe, les caractères de la langue écrite toltèque ont été mélangés à cette ornementation étrange. Quoi qu'en dise M. G. Perrot (1), les peuples primitifs ont eu, presque à l'origine, un langage écrit uniforme, correspondant à un système de signes destinés à fixer les idées et à transmettre les souvenirs; nous en trouvons la preuve dans la ressemblance évidente (à ne les juger que sur l'ensemble) entre les caractères toltèques et ceux, par exemple, gravés grossièrement sur l'une des tables de la grotte de Gavr'Innis, en Bretagne.

Un jour viendra, nous l'espérons, où la science pourra déchiffrer à leur tour ces hiéroglyphes et permettra au lecteur de compléter notre étude.

(1) Introduction à l'*Histoire de l'art dans l'antiquité*.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE VI

CHAPITRE VII

CHAPITRE VIII

CHAPITRE IX

CHAPITRE X

CHAPITRE XI

CHAPITRE XII

CHAPITRE XIII

CHAPITRE XIV

CHAPITRE XV

CHAPITRE XVI

CHAPITRE XVII

CHAPITRE XVIII

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

INDEX ALPHABÉTIQUE

DU PREMIER VOLUME

Les noms suivis d'une astérisque sont ceux d'architectes dont l'existence a été reconnue mais sans indication de leurs œuvres.

B

K

P

Y

Z

ERRATA

Page 139, *ligne* 16, *Lire :*

L'évêque **Willigis** posa, en 970 ou 978, la première pierre du dôme de Mayence. La construction primitive se composait de deux chœurs et de trois nefs et, de chaque côté des chœurs s'élevait une tour ronde se terminant en hexagone. L'édifice ayant été incendié le jour même de sa dédicace, on en reprit la construction en 1009 et elle était achevée par l'évêque **Bardo** en 1039 ; mais il fut de nouveau détruit par plusieurs incendies successifs arrivés en 1081, 1137 et 1190.

Page 200, *ligne* 22, *lire :*

Dans les Flandres, sur l'emplacement d'une église de 710, l'évêque **Notger** fit rebâtir la cathédrale Saint-Lambert en 988 — Après trente-sept ans de travaux, son successeur Balderic en fit la consécration en 1015 ; mais en 1185, un incendie détruisit cet édifice en même temps qu'un grand nombre d'autres églises et maisons de la ville. On la reconstruisit et soixante-sept ans après elle était terminée sauf le chœur qui resta inachevé. La destruction de cet édifice eut lieu pendant les troubles de la Révolution en 1793.

Page 200, *ligne* 33, *lire :*

Dans la même ville, en 959, l'évêque Everhard ou Eberhard érige l'église Saint-Martin et l'église Saint-Paul qui, après sa reconstruction au XII[e] siècle, est devenue la cathédrale actuelle (Saint-Lambert ayant été détruit, ainsi que nous venons de le dire, en 1793). En 1291, la tour du beffroi de Bruges s'élevait, sous la direction d'un architecte inconnu, bien qu'on ait soutenu, sans preuve, qu'il s'appelait frère Simon de Genève et fut terminée, de 1393 à 1396, par **Jean van Oudenaerde**.

Page 201, *ligne* 16, *lire :*

En même temps, l'évêque Théoduin construisait Notre-Dame de Huy, édifice remplacé au XIV[e] siècle par une nouvelle église qu'un incendie détruisit en 1852.

Page 202, *ligne* 33, *lire :*

Sa façade fut construite par Jean Roggiers.

Page 203, *ligne* 8, *Lire :*

S'adressa à maître Colart Caillaus, charpentier et à maître Martin de Louvain, maçon.

Page 203, *ligne* 21 et *suivantes : Lire :*

Lund, Linköping et Scara.

REPRODUCTIONS PHOTOCOLLOGRAPHIQUES
DE CHÊNE ET LONGUET
A PARIS.

8531-91. — CORBEIL. Imprimerie CRÉTÉ



